

# قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث

الدكتور محمد زكي الشماوي  
أستاذ النقد الأدبي بجامعة الإسكندرية

١٩٧٩

دار النهضة العربية  
للطباعة والنشر  
بيروت ص.ب. ٧٤٩



## الإهداء

إلى زوجتي ..

إلى التي أهدتني هذا الكتاب قبل أن أهديه إليها  
فهي التي بعثت الحياة والزم في كل كلمة وكل حرف  
فيه ، بما قدمته من النصيحة والحب . حتى لقد أحسست  
مد فراغي من كتابته أنني عائد من رحلة مجد ...  
فأدري رحلات أخرى أكثر نهلا ومجدا .





## بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

### — مقدمة —

يهم هذا الكتاب بإبراز جملة من الحقائق المتصلة بالدراسات النقدية والبلاغية، وما يتصل بهما من مسائل كثر فيها النقاش، واحتدم الجدل، وتشتت فيها الآراء حتى كاد دارس النقد والبلاغة، في أيامنا هذه، أن يضل وسط تيارات عديدة من النظريات والمبادئ، وهي الأخص من كان متأثرا ببعض الأفكار المرافقة الجمادة، أو من كانت محبرة وإحاطته بهذه الدراسات محدودة.

وواضح أن الخطر ليس في كثرة المبادئ والنظريات، وتعدد المذاهب والنزعات التي تثير بين النقاد للكثير من الجدل والمناقشة، فإن ذلك، على النقيض، قد يكون في ذاته، علامة صحة، ودليلا على مدى الثراء الذي حققته وبحققة النشاط المتشعب النواحي في ميادين الأدب والفكر والفلسفة في عصرنا الحديث. ولكن الخطر الحقيقي في أن نواجه بهذا السيل الدافق من الفكر الإنساني دون أن نوفر له من وسائل المعرفة الحققة ما يوضح أمامنا الرؤيا، ويجعل سبيلنا للنظر، والفهم، والحكم سليما مأمون العواقب.

ولن يتم لنا ما نريد إلا بالدراسة الجادة المميقة التي لا يدفعنا فيها الخلق للمذهب أو مبدأ أو نظرية جديدة إلى إغفال النظرة الموضوعية الشاملة التي تفصح صدرها لكل المعارف على ألا تستعبد لها هذه المعارف. ومن هنا يكون سلاحنا الحقيقي ليس في كثرة محصولنا من المعرفة بقدر ما هو في قدرتنا على الاستفادة من هذه المعارف وتكييفها مع إختلاف الفصول، والمصور، واتجاهات رباح الفكر والذوق.

فليس من بين العلوم الإنسانية علم هو أسرح في التطور، وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي وذلك بحكم طبيعته من ناحية، وبحكم ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لا تعرف الثبات ولا

الجهود من ناحية أخرى . فكثيرا ما تختلف أحكام النقاد تبعاً للمسائل التي تهافت  
بالهم ، وكثيرا ما تختلف أذواق أمة عن أمة ، بل كثيرا ما تختلف أذواق أبناء  
الأمة الواحدة من جيل إلى جيل . فإذا أضفنا إلى هذا أن الأدب موضوع  
لا يمكنه أن يخضع الأحكام المطلقة فقد أصبح لزاما على دارس الأدب والقدرة أن  
يكون قادرا على متابعة التطور والتغير المستمر في حياة الأدب والآداب ، والام  
من ذلك أن يكون على وعى كامل بما يقدمه هذا التطور من وسائل تعينه على حل  
مشكلات الأدب قديمه وحديثه ، والعمل على إثراء التجارب الفنية لأدب أمته  
وتطويرها .

على أساس من هذه المقدمات ، والى تحقيق هذا الكتاب بعض المقصود  
منه كان عليه أن يحدد انفسه الاهداف الآتية :

أولا : أن يعيش في الحاضر كما يعيش في الماضي ، يحاول الربط بين تراثنا  
القديم ، وبين حركة التطور المعاصرة ، وهو حين يعود إلى القديم لا يعود إليه  
بقصد إحيائه ، وإعادة النظر فيه على ضوء ما أحرزناه من دراسات نقدية  
حديثة فحسب ، بل ويقصد توضيح الحاضر وتوجيهه كذلك .

ثانيا : أن يحاول الوصول إلى مفهوم شامل للشعر يصدق على الماضي  
والحاضر ، وينفق وماهية هذا الفن . فعلى رغم ما تؤمن به من صعوبة الاتفاق  
على القضايا النقدية ، وعلى رغم ما في طبيعتها من قابلية الخروج على المؤلف  
بحكم ارتباطها بالذوق الجمال ، فإننا نعتقد بأنه هذا المفهوم الشامل للشعر هو  
الأساس الذي تتوقف عليه صحة القضايا والنظريات المرتبطة بالأدب والنقد  
على السواء . ذلك أن معظم الأخطاء الشائعة في النقد المعاصر ناشئة من الخلط  
في المفهوم الذي يحدد طبيعة الأدب ، والذي يميزه عن غيره من نواحي النشاط  
الإنساني ، وإلى أي حد هو مستقل عن أية غاية عملية أو نفعية أو منطقية أو  
إخلاقية ، وما موقف الأدب من اللغة ، ثم ما الفرق بين استعمال الأدب للغة  
واستعمال المنطق والفلسفة والعلم لها ؟ وماذا نعني بلغة المجتمع ، وما للفرق بينها  
وبين لغة الشعر ، وإلى أي حد يؤثر الأدب في المجتمع ويؤثر المجتمع في

الأدب ، ولايتها تكون القيمة في النهاية ؟ إلى غير ذلك من مسائل لا يمكن الوصول إلى إجابات دقيقة عليها إلا بالوصول إلى مفهوم شامل لطبيعة الأدب ووظيفته يصدق على الماضي كما يصدق على الحاضر .

ثالثا : أن يحدد العلاقة بين أجزاء العمل الفني ، وأن يعطى أهمية خاصة لموضوع الوحدة التي تربط بين هذه الأجزاء . فإذا كانت الوحدة هي التي تحكم العمل الفني ، وتحدد قيمته في النهاية ، فإن دراسة هذه الوحدة ، وفهم الأساس الذي تبنى عليه فهما صحيحا هي إحدى الدعائم التي يقوم عليها فهمنا للأثر الفني ؛ ذلك لإيماننا بأن سر العبقرية في الشعر الرفيع كامن في خلق درجة هائلة من التوازن بين أجزاء العمل الفني وعناصره المختلفة .

رابعا : أن يعيد النظر في شعرنا القديم ، وأن يراجع تقويم هذا الشعر على أساس من مفهوم شامل لطبيعة الشعر ووظيفته ، حتى تكون دراستنا للقصيدة القديمة قادرة على كشف المكون من خباياها ، ورد ما أغفله الزمن من قيمتها الحقيقية ، ملتصقا لذلك بمنهج لا يفصل بين القيم الجمالية للقصيدة ، وبين العصر ، والمجتمع ، والتاريخ ، والملابسات ، والظروف من تأثير في تحديد قيمة القصيدة شكلا ومضمونا .

خامسا : أن يعنى نهاية خاصة بالدراسة التحليلية ، لإيماننا منه بأن كل دراسة نظرية لا يمكن أن تصيب هدفها ، وتباغ غايتها إلا بالتطبيق ، وعلى الأخص في مجال النقد الأدبي والبلاغة . هذا بالإضافة إلى أن دارس الأدب لا يمكنه الاستغناء عن حاسة التمييز والتذوق ، وطول المصاحبة والمعايشة للأثر الفنية ، وممارسة تحليلها وفق منهج يقوم على النظرة الشاملة والموضوعية للعمل الفني ، والإدراك السليم لطبيعة الشعر . فالقصيدة تكون قصيدة بما تحققت من فن ، لا بما تنبئ به أو تقوله . وليس في هذا المبدأ غرض من محتملها ، وليس فيه انتزاع للشاعر أو لقصيدته مما فيها من قيم العصر أو ملابسات المجتمع ، بل هو المبدأ الذي يحرص على ألا يتحول الشاعر إلى فيلسوف أو معلم في السياسة أو

دارس للمجتمع ، وأن تظل له على الدوام صفة الفنان مهما اختلفت الأفكار  
والفلسفات والمجتمعات .

سادسا : ألا نفصل بين مفهوم النقد والبلاغة ، ولا بين وظيفتيهما . أو  
أهدافهما وقيمتيهما في الحياة : فالبلاغة كالتقد من أهم وأخطر الدروس في حياتنا  
الفنية والأدبية . وهي ، كالتقد ، وسيلتنا في إدراك ما في الأدب من قيم ، وما  
فيه من حقائق . وهي وسياتنا في الكشف عن ذوق الأمة وتجارها وخبراتها .  
كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات الناس العاطفية والروحية ، وهي فوق هذا كله  
طريقنا الوحيد لتبصير الأدباء والشعراء بالصالح فيقتفونه ، وتحذيرهم من  
القاصد فيجتنبونه .

لذلك حرصنا في تتبعنا لتاريخ البلاغة العربية أن ننبه إلى ما يقوم من هذه  
الدراسات على أساس من مفهوم صحيح لطبيعة اللغة والشعر ، وما لا يقوم منها  
على أساس سليم . كما حاول هذا الكتاب أن ينبه إلى أن درس البلاغة اليوم  
غير درسه بالأمس . وأن ما أحرزته الدراسات الأدبية الحديثة من تقدم وتطور  
يقتضينا ألا نقف عند الحدود النقدية ، فإن ذلك سوف يجعلنا عاجزين تماما عن  
متابعة ومسايرة نهضتنا الحديثة ، بل وعن إدراك ما في أعمال كتابنا  
وشعرنا المعاصرين من قيم وخصائص .

وبعد، فلننازع أنفسنا أننا استطعنا بما قدمناه في هذا الكتاب أن نوفي كل ما  
يحتاجه طالب العلم في ميدان الدراسات البلاغية والنقدية ، فما تزال هذه البحوث  
بحاجة إلى من يضيف إليها ويطورها . وكل ما نرجوه أن نكون قد شوقنا  
الدارس إلى مواصلة البحث والنظر وتدريب ملكات الذوق والإحساس عنده ،  
وأن نكون قد أيقظنا في ذهنه ما يشجعه على العمل الدائب المستمر ، فنحن دائما  
بحاجة إلى تضافر الجهود من أجل نهضة أدبية تماير وكمب التطور الذي يتقدم  
إلى الامام دائما . والله أسأل أن يوفقنا لما فيه خير أمتنا العربية في كفاحها من  
أجل حياة أكل ، وأسعد .

محمد زكي العشماوي

الاسكندرية يولييه ١٩٧٥

## الذاتية والموضوعية

### الحقيقة العلمية والحقيقة الفنية

إذا نحن قلنا إن زوايا المثلث تساوي قائمتين ، أو إن مدينة الاسكندرية تقع على شاطئ البحر الأبيض المتوسط فإننا نستطيع أن نسمى هذه القضايا حقائق ، ونستطيع أن نقول إن من زعم شيئا مخالفا لهذا غرض من نفسه أمام العقل . غير أن خصائص هذه الحقائق المميزة لها هي في مطابقتها للواقع . ومن ثم فهي أشبه بالصورة الفوتوغرافية التي يحكم على صدقها أو كذبها كونها مطابقة للواقع أو غير مطابقة له . من أجل ذلك قال أرسطو :

والقول بأن الكائن كائن هو الحقيقة ، والقول بأن الكائن غير كائن ، أو بأن غير الكائن كائن هو الكذب أو الخطأ (١) .

وقال للفيلسوف توماس في المصور الوسطى : « إن الحقيقة هي التماساة بين العقل والأشياء بحيث يستطيع العقل أن يقول أن ما هو كائن كائن ، وأن ما ليس كائنا ليس كائنا » .

وعلى ذلك فالحقيقة العلمية تصح وأقيمها إذا صدقته فذلك كائننا الانشائية ، وإذا أثبت المبدأ والتجربة المادية الملموسة صحتها ، ولذلك فذلك كائننا الواقعية . وهذه القوانين العلمية بمقتضى صحتها المنطقية . ومن ثم كانت الحقائق العلمية كليات عامة ينطبق على صحتها الناس ، يستعينون على ذلك بالاعتدال والاعتدال اعتبارا لا يتأثر بها أو مسائل مادية محسوسة . ومعايير الحكم على مثل هذه الحقائق لا يتأثر بها إلا للصفات الفردية الخاصة التي تختلف وتتمايز من فرد إلى آخر .

(١) مناقشات في الفلسفة تأليف لاندور ترجمة الزياتة ، دار المعارف ، ط ١

ولأنما تكتسب معاييرها صفة العموم لما لها من واقعية يؤكد لها المنطق ، وتشبهها التجربة العلمية . ومن هنا كان العلم موضوعيا وليس شخصيا أو ذاتيا ، ومن هنا اختلف العلم عن الفن ، لأن الفن كما يقول لالاند هل نقيض الانتاج الآلى ، ولأن الأثر الفنى - أيا كان نوعه - ليس نتيجة تثبيتها التجربة العلمية ، وإنما هو نتيجة مافى الفنان من تباين وفردية . بل إن قيمة الأثر الفنى لترتفع وتسمو كلما كان هذا التباين ، وتلك الفردية مظهرين واضحين فى الانتاج الفنى . وهذه الفردية أو الذاتية التى تميز الفن من العلم ، عند النقاد وعلماء الجمال ، هى المنصر الاساسى الذى يجعل الفن عند خلقه يتسم بصفة الاصاله : التى هى مجموعة الخصائص الفردية المميزة للأشخاص . إن هذه الاصاله هى التى تطبع الأدب بطابع الذات ، وهى التى تجعل من كل أثر فنى صورة متميزة تحمل روح كاتبها ومزاجه ولفحات ذهنه وقدراته على التعبير ، ومدى ما يتصف به من صفات فنية مختلفة .

ولإذا كان صوت كل إنسان يختلف عن صوت أخيه . بحيث تستطيع أن تميز صوت من تعرف من الناس دون أن تراه ، حتى ولو جاءك صوته من خلف جدار أو من وراء حجاب ، وإذا كانت بصمة الرجل تختلف عن بصمة أخيه أو ابنه أو ذويه ، وتمايز كل بصمة عن الأخرى بما تجعل من صفات تحقق لها الفردية والاصالة ، فكذلك يختلف الأثر الفنى من أديب إلى آخر ولا يتشابه ، طالما كنا مؤمنين بالحقيقة التى ذكرناها منذ لحظات واتى تقول بأن الانتاج الفنى عامة والأدب خاصة هو نقيض الانتاج الآلى ، فليس الأثر الفنى مسألة حسابية إذا جمعت فيها الرقم (١) إلى الرقم (١) كان حاصل الجمع (اثنين) فه جميع الحالات وعند جميع الناس . وإنما الأثر الفنى هو انعكاس الأحداث والتجارب على شخص بعينه ، أو هو صدى لانفعال إنسان ما بتجربة ما ومحاولة

التعبير عنها بحيث إذا وقعت نفس التجربة لشخص آخر كان الصدى مختلفا ،  
والتفاعل متباينا ، والنتيجة خلقا آخر .

من أجل ذلك قال شوبنهاور : د الأسلوب هو تقاطيع الذهن وملاحظه وهو  
أكثر صدقا ودلالة على الشخصية من ملامح الوجه . وهما كالكاتب لأسلوب  
غيره أشبه بارتداء قناع ، وهو أمر لا يلبك أن يشهد التفرد والنفور ، لأنه  
موات لآحياة فيه ، حتى إن أكثر الرجوه قبحا هو أجل من الوجه المقنع مادام  
فيه ريق من حياة . ومن هنا . فإن أولئك الذين يكتبون باللغات القديمة ، ويعتقون  
أساليب القدامى ، يمكن أن يقال إنهم يتحسدون من وراء قناع ، فلا يستطيع  
قارئهم أن يتبين ملامح وجوههم ، أي أنه يرى أسلوبهم . أما بالنسبة لأولئك  
الذين يكتبون باللغات القديمة عن يفكرون لأنفسهم ، فالأمر مختلف لأن القارئ  
يستطيع أن يتبين لهم أساليب تميزهم ، وأعني بذلك الكتاب الذين لم ينحطوا إلى  
أي نوع من المحاكاة ، (١) .

وإذا كان الصدق في الحقيقة العلمية مرده إلى ما لها من واقعية يؤكد ما المنطق  
وتثبتها التجربة العلمية ، فإن الصدق في الحقيقة الفنية مرده إلى مدى ما يكون من  
تواؤم واستجابة بين التجربة التي تتضمنها قطعة من الأدب وبين ما يحدث أو يقع  
للإنسان من تجارب واقعية بالفعل أو بمكنة الوقوع . أو كما يقول ألدوس  
هكسلي . «عندما تصبح التجارب التي يسجلها الأثر الفني متوائمة في يسر والتصاق  
مع تجاربنا الفعلية أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة فإننا نقول دون شك هذه القطعة

(١) فمن الأدب من غنارات شوبنهاور ترجمة شفيق مفارص ٥٣ طبعته الدار القومية

من الأدب صادقة (١) .

ومعنى هذا أننا نقبل القضايا في الشعر والأدب من أجل الاستجابات العاطفية التي تثيرها فيها هذه القضايا . ومن ثم فإن قبولنا لهذه القضايا أمر مشروط بالأثر الثاني لها . وبالتالي يكون قبولنا لقضايا الأدب والفن قبولاً مؤقتاً ومقتضراً على ظروف خاصة ، هي ظروف الأثر الفني نفسه وما يكتشفه من إحساسات . على عكس القضايا العلمية التي تصدقها في جميع الأوقات وأماكنها وتوقع تصديقها كما نقبل ولصدق قراءتها للطبيعة ، وهي هذا يكون كل ما لا ينسأ فيما يتفق بالصدق الفني هو مجرد إحساس بالتصديق لا أكثر بينما الأمر في التصديق العلمي هو في الحقيقة تصديق لقضية ما أو اعتقادها .

ولقد زاد إل.أ. ويتاردن الأمر إيضاحاً عندما تحدث عن المصدر الحقيقي للصدق في الأثر الفني فقال : « إن المصدر الحقيقي في اعتقادنا بحقيقة أو بغيره ما عتبه قراءتنا القصيدة من القصائد هو هذا الإحساس الذي ينتج عملية التكيف وتنسيق الدوافع وتحررها وما تضر به من شعور بالراحة والمهدوء والانشغال بالسلوك والاحساس بالقبول . وهذا الإحساس هو الذي يدفع الناس إلى تلبية هذه الحالة . حالة اعتقاد أو تصديق . فيقول بعضهم مثلاً : إن هذه القصيدة أو تلك تجعلنا نعتقد في وحدة الوجود أو خلود الروح . وهكذا فاحساسنا بأن الأشياء يتكيف لنا في الشعر لا يعني أننا نصل بالفعل إلى حقيقة هي : أن الأشياء تتغير ، ولكنها لا تتغير . شعور لا أكثر يصاحب توفيقنا في التكيف . »



وليس من شك في أن هذا الإحساس بالتصديق أو الاقناع أو القبول الذي ينتهي إليه القارئ لأثر فني جيد مرتبط أشد الارتباط بقدرة الأديب أو الفنان على رؤية الحقائق النفسية والانسانية بصفة عامة ، كما أنه مرتبط كذلك بمهده طاقته على التوصيل والاداء . وغنى عن البيان أن كل فنان مزود بقدر غير طامى من الحساسية والمقدرة على نقل المشاعر ، مقدرة لا تمتلكها أغلبية الناس . والفنانون لديهم الاستعداد الطبيعي للرؤية والنفاذ والتعلم إلى أقصى حد ، وهم في نفس الوقت معلمون ماهرون . لإنهم أكثر من غيرهم قدرة على الاستقبال : استقبال الأحداث ، وبوسعهم أن يصوروا ما يستقبلونه بطريقة تمكنهم من توصيل ما لديهم من تجارب ، بل وحفره حفرا عميقا في عقل القارئ .

من أجل ذلك قال الدوس هكسلي : « إن أحسن ردود الفعل للطبيعية التي تعترينا هعقب قراءتنا لمقطوعة جيدة من الأدب يمكن أن يعبر عنه بالصلة الآتية : هذا هو ما كنت أشعر به وأفكر فيه دائما ، ولكننى لم أكن قادرا على أن اصوغ هذا الاحساس في كلمات حتى ولا لنفسى . » (١) .

وهذه العبارة الأخيرة على قصرها قد استطاعت أن تكشف عن أمر الدائمة في الفن من جانبين أساسيين : أولهما أن الفن وإن كان يصدر من ذات واحدة فإنه يهدف في نتيجه إلى إشراك أكبر عدد من الناس في النمتع بالأثر الفنى ، ومن هنا كانت الآثار الفنية الرائعة هي التي تظفر باستجابات أكبر عدد من الناس وتمحو ما بينهم من فروق في التقدير . وثانيهما أن الذاتية التي نتحدث عنها والتي لا بد منها في سبيل تحقيق الموضوعية الفنية الحقة لا يمكن أن تتأنى إلا إذا توغل الأديب أو الفنان في أحماق الإنسان : الإيمان الأول ، ذلك

أن تعمق الأديب في ذاته إنما هو تعمق في ذات الإنسان الذي يرقد في أعماقنا جميعا . فعلى الرغم من التباين والتضاد الذي يميز إنسانا عن آخر ، وعلى الرغم من أن لكل منا مجموعة من الخصائص الفردية المميزة فإن فينا جميعا إنسانا واحدا يمثل في هذا المخلوق المحدد الطاقات اللامتناهى الرغبات والأزهار ، هذا المخلوق الضعيف جدا ، والقوى جدا ، العاجز أشد العجز ، والقادر أشد القدرة . يمثل في هذه الذات الإنسانية التي تفرح وتحزن تخاف وتقلق ، تنصر وتنهزم ، تحب وتكره . والفنان هو وحده القادر ، على التعبير عنها حتى ولو فصلنا بينه وبين العالم المحيط به ، حتى ولو كان منفردا في جبل أو بمنزلا في صحراء .

خلت أن أصبحت في القفر وحدي . : فاذا الناس كلهم في ثيابي وهكذا تنتهي الذاتية في الأثر الفني إلى نحو الفروق والتضاد بين الأفراد . لأن استكشاف الفنان لذاته إنما هو قبل كل شيء ارتياد واكتشاف للذات الإنسانية أو قل للذات الكامنة في كل فرد منا .

وهكذا نرى أنه الأثر الفني سواء أكان تعبيراً أم خلقاً أم إدراكاً هو نتيجة لعكاس الوجود على ذات الفنان ، ولما كانت ذات الفنان ليست كاميرا تنقل إليك الشيء المرأى كما هو ، فإن انعكاس الوجود الخارجى على نفس الشاعر أو الكاتب إنما هو في الحقيقة انصهار الموجود خارج الأديب عن طريق التجربة الوجدانية أو الحدسية التي يعانينا بوجوده الذاتي . من هنا يكون الفارق الكبير بين موقف الفن من الوجود وموقف العلم والفلسفة منه .

وإذا كانت مهمة كل من العلم والفن هي تفسير الوجود ومحاولة إدراك حقائقه وتفهم أسرارها ، فإن العلم يتخذ لهذه المهمة وسائله المبرورة التي

لا تعتمد على ما في الإنسان من تباین وفردية ، وإنما تعتمد على ما لديه من أدلة موضوعية وبراهين يختبر بها صحة الافتراضات أو خطأها . كما أن المعرفة العلمية سيلاها العقل ، ونحن ندرك الحقائق العلمية إما بأحدى الحواس الظاهرة أو باستدلال عقلي يسير في خطوات ينتقل من المقدمات إلى النتائج ويستعان فيه بالبرهان والدليل . أما المعرفة الفنية أو إدراك الفنان للحقائق ، وفهمه الأسرار ، ومحاولة تفسيره الموجود ، فيتم بطريقة أخرى طريقة لا يكفي الفنان فيها بالاستدلال العقلي أو الاستمالة بالحواس الظاهرة وإنما من طريق الحدس الذي ينكشف فيه الحجاب بين الذات المدركة والموضوع المدرك (١) .

يشتج من كل ما سبق أن الأثر الفني ، تعبيراً وخلقاً وإدراكاً ، هو صيغة اتحاد ذات الفنان بالعالم الخارجي والباطني معاً . وأنه آخر الأمر تعبير عما يوجد بالقوة أو بالفعل في نفوس الغير ثانياً . كما أوضح لنا عما سبق الفرق الواضح بين موقف العلم من الوجود وبين موقف الفن منه ، وأن مسؤولية الفنان لا تقل إن لم تزد عن مسؤولية العالم في محاولته لتفسير الوجود وفهم أسرارهِ ، واكتشاف حقائقهِ . بل لقد ذهب بعض النقاد إلى القول بأن الفن أسمى مسورة تظهر لنا فيها الحقيقة ، وذلك لأن الفنان بعمله الفني قادر على أن يزيل التناقض بين الذات والموضوع أو بين الروح والمادة ، والخيال

---

(١) راجع الفصل الذي كتبه كرواثة عن ماهية الفن في « المبحث في فلسفة الفن » ، وراجع كولردج في نظرية الخيال في كتاب سيرة أدبية ، ص ١٠٩ من كتاب « فلسفة الفن » تأليف د . زكي نجيب محمود .

هو القوة التي تمكنه من أن يخلق لنا عملاً يتجهد فيه مبسداً التفريق بين المتناقضات (١) .

كما استطعنا أن ندرك مما سبق أن الذاتية شرط أساسي لتفوق الفنان وامتيازته وبلوغه درجة الأصالة التي هي سمة من سمات الابتكار والإبداع في العمل الفني .

وإذا أردت أن تدرك ما لهذه الذاتية من أثر فعال في الخلق الفني لنا عليك إلا أن تعود إلى هؤلاء المخالفين للآثار الفنية في عصور الأساية المختلفة ، وتظفر إلى أعمالهم لترى إلى أي حد يمكن أن يكون إمتياز الفنان وأصالته شرطاً أساسياً في نبوغه وخلوده . فليس يستطيع أحد أن يقول أن أعمال شكسبير أو صوفو كليس هي وليدة الجماحة المعاصرة لها أو نتيجة التراث الذي ورثوه عن بيتهم أو ثقافتهم المنحدرة إليهم . ما من أحد يستطيع أن يقول ذلك ، وإلا لمكانت الجماعات المتحدة في الثقافات وفي المؤثرات تتشابه جميعها فيما تخلق من آثار فنية ، وبصبح العمل الفني لعصر من العصور صوراً متكررة لأصل واحد . فليس من شك عندنا في أن كلا من شكسبير وصوفو كليس قد ورثا عن بيتها زاداً فكرياً ووجدانياً ، واكتسبا من مجاهلتي المعاصرة إيماء وقوة ، واستفادا من لغة آبائهما والمفكرين قبلها زاداً نافعا لا يمكن لأحد أن ينكره ، غير أنه هذه العناصر الموروثة والمسكنية من البيئة والثقافة ليست إلا عوامل تفقد العزيمة ، وتشعل الجذوة ، وتدفع بالنبوع الكامن في أعماق هذين الصاعرين إلى التدفق والتفجر والاندفاع . فبهذه البنائيج المتدفقة في أعماق النفس الإنسانية التي تتمايز وتختلف ولا تتشابه هي الشرط

الأصيل في امتياز الفنان وأصالته . أما عوامل الجماعة والبيئة والثقافة فهي وحدها طاجرة عن أن تخلق الأثر الفني ، وإن خلقته وحدها لكان كائنا يضع قناعا على وجهه أو يسير مظلوم الملامح مفتقدا للروح المميزة . فالذاتية في الفن شرط أساسي لوجوده . ولقد سلم طامة المفكرين والنقاد بهذه الحقيقة حتى هؤلاء الذين كانوا أشد الناس إيمانا بأن ذهنية الإنسان مكتسبة أكثر منها مبدعة ، وإن تيار الحياة أقوى من موجات نفوسنا الضعيفة ، حتى هؤلاء لم يستطيعوا أن ينكروا شرط الذاتية في الفن . من هؤلاء تين الذي كان يقول :

« إن الذهن مما يكن مبدعا لا يبتكر شيئا ، فإن أفكاره أفكار زمنه ، وما تحدته عبقريته الممتازة في هذه الأفكار من التغيير أو الزيادة قليل نزر . فنحن كالوج في النهر لكل منا حركته الصغيرة ، وهذه الحركات أصوات ضئيلة في التيار العظيم الذي يحملها ، ولكننا لا نسير إلا مع الآخرين ، ولا تقدم إلا مدفوعين بهم » (١) .

وهكذا نلاحظ أن تين وإن أسرف في تغليب الاكتساب على الإبداع وإن اعتقد أن حركات أصواتنا الضئيلة أضعف من تيار الحياة المعاصرة الذي يحملها فقد أدرك ما في الفن من إبداعية من شأنها أن تقود إلى إظهار العبقرية الممتازة للفنان . كما أننا لانبغ أن يفهم قول تين بهذه الصورة التي تحملها عباراته ، والتي قد تكون مجحفة لأثر الذاتية في الفن ، فإننا نعتقد غير ما يعتقد ، ونرى أن تيار الحياة المعاصرة إنما يتكون من هذه الموجات الصغيرة لنفوس الخالقين والمنتجين للأثار الفنية ، وإن أخطر الأشياء هل الكتاب في عصر

ما أن يدفعهم التيار المعاصر فتدعى شخصيتهم وتنتلشى في خضم المجموع .  
فنحن لا نعتقد أن شيكسبير هو الذى خلق فن الدراما أو التمثيل فى الأدب  
الانجلىزى ، ولكننا مع ذلك نؤمن بأن أحدا لم يكن يستطيع أن ينفى ما  
غناه شيكسبير أو يصور فى رواياته نفس الصور التى صورها لهاملت أو ماكبث  
أو الملك لير . إنه وحده الذى كان يستطيع أن يخلقها هذا الخلق ، ولو جاء غيره  
لخلقها خلقا آخر .

على أن موضوع الذاتية فى الأدب قد أثار كثيرا من القضايا الهامة المتصلة  
بفكرة الخلق الأدبى ، وما يزال يظفر عند كثير من أنصار الواقعية والأدب  
المهادف أو الملتزم ، أو عند هؤلاء الذين ينادون بموضوعية الأدب باهتمام بالغ .  
ولما كان موضوع هذا النقاش هاما جدا لأنه كثيرا ما يؤدى إلى تضليل القارىء  
الذى ليس له رصيد كاف فى ميدان الدراسات النقدية والأدبية ، وذلك لأن  
معظم الذين يكتبون عن الواقعية بنوعيهما القديم والجديد أو قل للفن  
والاشتراكي ، والذين يذهبون فى الفن والأدب مذهب الالتزام ويتمسكون  
أكثر من غيرهم لمحاولة تفسير الظواهر الكامنة وراء حياتنا المعاصرة وتقويمها ،  
حتى يتسنى لنا تغيير ما لا يفيدها أو ينفعنا منها ، نقول إن معظم هؤلاء النقاد من  
أصحاب هذه الاتجاهات كثيرا ما يدفعهم حماسهم النظرية أو لآخرى فيذنون ،  
وهم بصدد الدفاع عن موقف معين للأدب ، ينفسون قيمة الذاتية أو قل  
ينقصونها أو يشفقون منها ظننا منهم أن كلمة ذاتية وهى مرادفة لكلمة فردية  
سوف تؤدى حتما إلى الغض من قيمة الانجاء الواقعى أو على الأقل إلى عاربه ،  
أوربما كانت خشيته من طغيان لفظة « ذاتى » أو « ذاتية » على أدبائنا  
المعاصرين أو أدبنا الجديد راجعة إلى حرصهم على أن يتجه كل أديب فينا إلى  
مشاكل الجماعة المعاصرة ، ومحاولة استلها ما فيها من واقع ودراسته وفهمه على

نحصر يربط بين الأدب وبين عالمه الذى يعيش فيه ظاهرين أن كلمة « ذاتى » أو « ذاتية » هى بالضرورة حامل من عوامل انصراف الفنان أو الأدب من المحيط الذى يعيش فيه أو المجتمع الذى يعمل من أجله أو الأهداف التى تسعى الجماعة المعاصرة إلى تحقيقها .

لعل هذا كله أو بعضه هو الذى دفع كثيرين من يتأثرون بما يقرءونه من مقالات نقدية فى الصحافة أو المجلات الأدبية إلى محاولة تجنب لفظ الذاتية حتى بلغ الأمر ببعضهم أن أصبح يستخدم الكلمة فى موضع الذم عندما يحاول الهجوم على بعض الاتجاهات الأدبية فيقول مثلا : هؤلاء شعراء ذاتيون أو هذا أديب لا يفنى إلا لنفسه ، أو لا يعبر إلا عن تجاربه الخاصة ضاربا عرض الحائط بمشاكل الجماعة المعاصرة ... إلى غير هذا من كلام أقل ما يمكن أن يؤدي إليه من نتائج هو الخلط ولبلة الأفكار وتشبث أذهان الدارسين من تلاميذنا فتضطرب أمام عيهم الحقائق وتختلط المفاهيم فلا يتمددون إلى تحديد واضح للكلمات أو المصطلحات التى يستخدمها النقاد ، وربما أدى سوء فهم الأدب لهذه الكلمات إلى أن يقف موقفا معاديا لكلمة أو لفظة كلفظة الذاتية مثلا وليس من سبب لهذا العداء إلا أحد أمرين : قلة تجربة القارئ من ناحية أو عدم التزام الكاتب الدقة عند دراسته لقضية من قضايا النقد أو الأدب من ناحية أخرى .

ولابد للقضاء على هذه الفوضى النقدية من تصحيح بعض المفاهيم الأساسية وعلى الأخص تلك التى تنشر بين الأدباء والنقاد وهم بصدد الحديث عن الذاتية والموضوعية فى الأدب والفن .

### الأدب تعبير عن المجتمع :

ولعل أول هذه المفاهيم ما يقرره بعض المدارس الحديثة من أن الأدب تعبير عن المجتمع ، وبالتالي فالمجتمع هو الذى يشكل العمل الفنى ويحدد قيمته . ونحن مع إيماننا الكامل بأن المجتمع جزء لا يتجزأ من الوجود الذى هو كما قلنا سابقا موضوع الأدب والفن بعامه إلا أن الأديب هو الذى يرى الوجود من خلال ذاته، يحاول إدراكه وتفسيده والتعبير عنه، والوجود هنا هو الوجود بكل أواحيه الطبيعية كانت أو اجتماعية أو نفسية أو فكرية .

وليس من شك فى أن المجتمع الذى يعيشه الشاعر يمكن أن يكون بالقياس إليه مصدر إلهام وروح لا ينضب ، وليس من شك كذلك فى أن للمجتمع بكل ما يخوضه من معارك ومن نضال وكل ما يتصل به من قضايا سياسية أو اقتصادية تأثيره فى الكتاب والشاعر . وهذه مسألة لا يمكن إنكارها أو تجاهلها . ومع إيماننا بأن حياتنا المعاصرة بكل ما تنصف به من حركة وصرخة وتغيير تشهد إلى ضرورة مراجعة قيمنا الجديدة ، وتمثل حل تضافر كل الطاقات والقوى سواء أكانت فنية أم سياسية أم اجتماعية للنهوض بالمجتمعات وتطويرها ، ومع إيماننا بأن العمل الأدبى قد يعكس كثيرا من صور المجتمع ومهاكله ، ويشارك فى محاولة تفهم حركات نضاله للوصول إلى رفاهية الإنسان وسعادته ، نقول مع إيماننا بكل هذه الحقائق فإن هذا لا يمكن أن يعنى أن المجتمع وحده هو الذى يشكل العمل الفنى ويحدد قيمته أو معناه . قد يكون الحركات التطويرية أثرا فى تطوير صورة العمل الأدبى أو تشكيله ، ولكن المجتمع لا يمكن أن يقوم بهذا الدور وحده حتى فى أكثر الآثار الفنية تأثرا بالمجتمع والزاما بمبدأ الأدب الحادى والواقعية . ذلك أن الذى يحدد العمل الأدبى ويعطيه قيمته وكيانه وشكله الفنى هو الأديب نفسه بكل ما ينطوي عليه من تقاليد



وقيود واتجاهات فنية . إن الذي يحدد قيمة العمل الأدبي في النهاية هو قدرة الأديب ، ومدى تمكنه من فنه ، وسيطرته عليه ، وإدراكه لحفايا هذه الصنعة وإلمامه بالاحمال الأدبية المعاصرة والسابقة . ومدى وعيه بها وإدراكه لها . وإذا كان هناك تأثير لاجتماع ما على أديب ما فإن هذا التأثير هو تأثير فني فاديب أبي أبي العلاء المعري مدين الحسبة التاريخية التي عاشها واسكنه مدين لهذه الحسبة فنيا ، وبمعنى آخر إن ادب أبي العلاء المعري متأثر بالتقاليد الآبية في عصره ، ولمستزماً بالأصول الفنية التي ورثها الشعر في عصره . وإن فنه ليس إلا انصكافاً طبيعياً لقسم الفن في عصره ، ذلك إذا أخذنا في اعتبارنا كل التقاليد الفنية والأدبية التي كانت سائدة في الشعر العربي في ذلك الوقت . فليس من العدل مثلاً أن نهجم أبا العلاء المعري لأنه لم يترك لنا شعراً مسرحياً ، وذلك لأن مثل هذا التقاليد الأدبي لم يكن معروفاً لأدبنا في ذلك العصر .

من هنا كان العمل الأدبي لأبي العلاء المعري مديناً لعصره فنياً لا تاريخياً ، بمعنى أنه مضطراً أن يلتزم الأشكال الأدبية التي سادت عصره والتي انشدها إليه من سابقاته . ولو لم يستوعب أبو العلاء المعري تقاليد التراث الأدبي العربي استيعاباً كاملاً ما استطاع أن يرجع في غلقه الأدبي هذه البراعة التي رأيناها في شعره وكتاباتة . وإذا نحن قد نزل المجتمع لايحدد شكل العمل الفني ولا قيمته ففوقه وامتيازه ، وإنما الذي يعطى العمل الفني كيانه ويحدد قيمته هو تيمومه للفنان الفنية ، وعالمه الخالق ، وقدرته على الابتكار ومدى محافظته وامتيابه للقيم الفنية والتقاليد الأدبية المعاصرة ، والى ذلك عند معاصريه وسابقيه .

على أن هذه التقاليد الموروثة والمتداولة في عصر مالا يمكن أن تصب أدباء وشعراء هذا العصر في قوالب واحدة جامدة ، ففي داخل هذا الإطار العام من التقاليد الفنية الموروثة يكون إبتكار الأديب وأصالته وإبداعه . والدليل على ذلك أن أبا العلاء المعري نفسه الذي ضربنا به المثل منذ لحظات لا يمكن أن يسكون في فنه وأدبه صورة معادة لفن معاصريه أو سابقيه . ولسنا بحاجة إلى بيان الدليل هنا على أن قدرة أبي العلاء على الخلق تختلف عن قدرة معاصريه ، وأن شعر أبي العلاء المعري له بين سائر الشعر العربي منذ امرئ القيس إلى اليوم طابعه الذي يميزه ، فهو مع التزامه بالتقاليد الأدبية للتراث الأدبي عند العرب قد استطاع أن يحتفظ بشخصية فنية محددة السمات هي التي شكلت فنه وخلقته على هذه الصورة التي حملت روح أبي العلاء وذاته إلينا عبر القرون وسوف تظل تحمل هذا العقل الخالق وتجاربه الفنية أجيالا بعد أجيال .

### اللغة ظاهرة اجتماعية

وقد يعترض بعض أصحاب الاتجاه الذي يقول بأن الفن وليد الحياة المعاصرة وأنه تعبّر عن المجتمع . فيقولون : ما دام الأدب فنا يتخذ اللغة وسيلة للتعبير والخلق ، ومادامت اللغة ظاهرة اجتماعية ، وما دام الأديب الناجح هو الذي يستخدم لغة الحياة أو الجماعة المعاصرة ولا يستطيع أن يبلغ من فنه ما يريد إلا إذا شاركته الجماعة المعاصرة له فـيما يكتب . فلماذا يكون الأديب ذاتيا ، أو منزولا فيختار لنفسه لغة خاصة لا يفهمها معاصروه ؟ أليس في ذلك ما يتناقض مع طبيعة العمل الأدبي الذي أهم خصائصه أن يكون قادرا على توصيل مآلديه من تجارب إلى الغير ؟ وهكذا تجد كلمة ذاتي ، أو ذاتية ، نفسها مرة أخرى في موضع اتهام .

على أننا مع تسليمنا بأن اللغة ظاهرة اجتماعية حقا وأنها أداة تعبير جماعية أولا وقبل كل شيء ، وأن اللغة تستمد حياتها وغناها من الجماعة وروح الجماعة ، نقول مع تسليمنا بهذا كله فإننا يجب أن نفرق هنا بين استخدام اللغة : استخدام الجماعة ، واستخدام الفن . فليس من شك عند أي قارئ له حظ قليل من الثقافة أن لفظة الكلام العادي لفظة مهمتها الأولى توصيل الفكر من المتكلم إلى السامع ، وأن الإنسان العادي في حديثه في وسط اجتماعي معين يجب أن يلتزم لغة هؤلاء الجماعة ، كما يجب أن يعرض على أن يستخدم هذه اللغة في مفرداتها وتراكيبها وأساليبها ، وينضغ لمندلولات الالفاظ كما تحدت لدى هذه الجماعة بحيث لا يستطيع وهو يتحدث إلى أناس عاديين أن يخرج عن المصطلحات المعروفة للغة وعن مدلولاتها التي تحدت معانيها وتجهزت واصطلح عليها المجتمع . ولو خرج الإنسان في حياته الخاصة عن استخدام لغة الجماعة هذه لحق للناس أن يتهموه بالمروق ، واصح لمن يستمع إليه أن يصفه بالهذوذ أو الجنون .

هل أن الذي يحدث في ميدان الحياة العلمية غير الذي يحدث في ميدان الفن والأدب . فبينما ينضغ الإنسان العادي في حياته العلمية وفي وسطه الاجتماعي لمصطلحات اللغة ومدلولاتها الحرفية ، ويجد نفسه ملتزما بلغة محددة بل هدا لها لا يستطيع أن يتحرك إلا في حدودها نجد الأديب على النقيض من هذا تماما ، فمع التزام الأديب بلغة الجماعة وقواعدها وأصولها ، ومع رعايته لقوانينها العامة وخضوعه لها فهو حر إلى أبغ ما يستطيع أن تتضمنه كلمة الحرية من معنى . فالأديب أولا وقبل كل شيء خالق ، واللغة في يد الأديب أو الفنان ليست وسيلة لنقل الافكار إنما هي خلق فني في ذاتها ، ولا يمكن

الخلق الفنى أن يحافظ على سمة الخلق والابتكار أو قل على سمة الأصالة التى حددتها مدلولها آنفا إلا إذا خرج عن الإطار الضام الذى يعبر من خلاله كل من تكلم بهذه اللغة . وإلا إذا خلق لنفسه العالم القفرى الخاص به . فلو خضع الأديب للعالم القفرى العام بالفاظه وتراكيبه وصوره ومعانيه لكان صورة من الإنسان العادى ، ولكن كلامه نوحا من التقليد البحت أو شكلا من أشكال الكلام الذى يفتقر إلى الأساس الأول الذى ينبى عليه أى خلق أدبى وهو رؤية الفنان الذاتية وقدرته الخاصة على صياغة أمره الفنى فى صورة جديدة تدهش القارئ وتلفت انتباهه إلى عبقرية الأديب فى استخدامه للغة ، تلك العبقرية التى تتمثل فى تجنب الأديب لايجاءات الالفاظ المعروفة أو المتداولة أو التى كثر استخدامها حتى يلبسها ويحسها معالما فلم تعد تكشف عن شيء جديد أو تشير انفعالا خاصا لما انتهت إليه من جهود ونحور . إن مهمة الأديب الناجح أن يعمل على تحطيم الارتباطات العامة للالفاظ ، تلك الارتباطات التى يخلقها المجتمع ، وأن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق قفرى مليء بالإيجاءات الجديدة . عندئذ نستطيع أن نسمى مثل هذا الأديب اديبا ونستطيع أن نسمى أدبه خلقا ، ذلك لأنه بدأ بتحطيم الشكل المألوف العادى ، وبنى على أنقاضه شكلا آخر ، شكلا من صنعه ، من صنعه هو ، يعتمد على علاقات وتراكيب لغوية جديدة وصغيرة .

من هنا يأتينا الفرق بين أديب غلاق وبين أديب مقلد ، أو بين شاعر ضئيل وشاعر عظيم . ومن هنا يكون الفرق بين الخيال وبين التوهم . فالخيال القصوى عند كولريج هو الذى يذهب ويلاشى ويحطم لكل يخلق من جديد ، ونحن لا نقدر له هذه السامية لأنه على الأقل يسعى إلى إيهامنا بالشيء الذى قد يكون فى الواقع ليس كذلك .

موضوعات في جوهرها ثابتة لا حياة فيها . أما انهم فهو على نقيض ذلك ، لأن ميمانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي تعبر عنها بلفظة « الاختيار » ويشبه التوهم للذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني ، (١) .

وهكذا يفرق كولردج في تعريفه للخيال الصغرى بين ضربين مختلفين من الأسلوب الأدبي ، وبالتالي بين نظرتين مختلفتين في الإنسان : النظرة السلبية والنظرة الخلاقة ، وينوعين من الأساليب : الأسلوب الذي يعيش فيه على ما يلتهطه من هنا وهناك ، وعلى ما ترسب في أعماق نفسه من قراءات سابقة ، حيث يتمسك بالأسلوب المدرسي المنفوخ أو المصطنع . أما الأسلوب الآخر التابع من الإدراك الحدسي المباشر والمعتمد على العاطفة والإرادة معاً أو على الوعي واللاوعي والذي يخلق فيه الفنان على موضوعات العالم الخارجي روحه ، ويضفي عليها من ذاته ، فتتم فيه عملية انصهار ذات الفنان يصبح فيها المواءم والذات شيئاً واحداً . في الأسلوب الأول تنتج لنا مجموعة من التراكيب والعلاقات والصور جامدة وقديمة ومنفصلة الواحدة منها عن الأخرى . مجموعة متقدمة للروح المميزة وللوحدة ولعوامل الابتكار والاصالة . أما في الأسلوب الثاني فتنتج لنا مجموعة من العلاقة والصور والتراكيب جديدة وموحية وخلاقة ومحقة للوحدة وحدة العمل الفني . ولنا عودة تفصيلية لموضوع الخيال والوحدة .

وهكذا نرى أن العلاقات الجديدة للألفاظ التي لدى الشاعر السكبي

أو الكاتب الكبير هي موضع الجودة والاصالة ومن ثم كان خروج الفنان سواء أكان كاتباً أم شاعراً على ما شاع للالفاظ من ارتباطات عامة ، ومن مدلولات حرفية أمراً ضرورياً بل لازماً . فالاصالة والابتكار الفنيان لا يتحققان إلا إذا أدهشنا الكاتب أو الشاعر بعلاقات لغوية جديدة غير متوقعة أو مألوفة . ولن يصل الفنان إلى هذه العلاقات الجديدة إلا بتسكن الفنان من فنه وقدراته الذاتية المغامرة على الخلق وتجاربه الطويلة في ميدان فنه .

ومن هنا لسنا نجد أي تناقض على الإطلاق بين تجربة الشاعر أو الكاتب الذاتية وبين رغبته في التعبير عنها عن طريق اللغة التي هي أولاً وقبل كل شيء أداة تعبير جماعية . ذلك أن علاقة الشاعر باللغة علاقة أساسها كما قلنا تحطيم العادة والتقاليد التي فرضها المجتمع على اللغة ، وإرتياد واكتشاف جديدين للاحاسيس الكامنة في أحماق النفس . فالشاعر يستخدم لغة الجماعة على أنها لغته هو وحده بحيث تصبح لغة الجميع في يد الفنان لغة جديدة ومختلفة ، لأن هذا الاختلاف وتلك الجودة اللتين اقتضتهما تجربة الشاعر الفني هما معيار جودة الأدب ، حتى ولو نخرج عن النظرة الاجتماعية والذوق الاجتماعي . وذلك لأن معايير الحكم على العمل الفني ليست بأي حال معايير اجتماعية تخضع للنظرة العادية أو الذوق الاجتماعي .

ونحن نعلم أن في مقدور الفنان أن يستخدم كلمات قد تبدو في نظر المجتمع أو بالقياس إلى النظرة العامة الضائعة من النوع الذي يتعاشاه المجتمع أو يذبو عنه ، لأنه في نظره خال من الذوق أو مفتقد للابتناس والحفنه أو للجرس والموسيقى ، فإذا هذه السمات قد تحوالت في يد الفنان إلى شحن عاطفية حية أو إلى علاقات موسيقية رائعة . وبسبب ذلك قدرة الشاعر على تطويع اللغة والسيطرة عليها ورويته الجديدة لها . وإذن فعلاقة الشاعر باللغة علاقة ذاتية وليست علاقة اجتماعية ودهشة الوعي الاجتماعي لهذه العلاقات الجديدة التي يؤلفها الشاعر

في لغة الجماعة ليست بأي حال معياراً على فشل الشاعر . إنها على النقيض قد تكون معياراً على جودة الشاعر وبراعته في فنه . إن القوانين التي يفرضها الشاعر على فئة قواعده من ذاته هو ، إنها قوانين فنية وليست قوانين اجتماعية . إنه يخضع لقواعد اللغة العامة ، ولكنه مطلق الحرية فيما يؤلفه داخل هذه الحدود الصارمة من فن جديد . وبذلك تنتهي إلى نتيجة هامة مؤداها أن الأديب حق في المجال الفكري البحت أديب حر ، وأن الذي يميز لغة الأديب الصادق عن غيره هو ذاتيته وفرديته (١) .

#### موضوعية الأدب في النقد الحديث :

بعد أن ناقشنا العلاقة بين المجتمع وبين العمل الفني ، وبعد أن أوضحنا العلاقة بين لغة الجماعة ولغة الأديب ، وبعد أن عرفنا أن المجتمع مهما يكن له من تأثير في الأدب فليس هو الذي يحدد في النهاية شكل العمل الفني ويهيئ قيمته ، وإنما الذي يحدد قيمة العمل الفني هو كما قلنا ذات الأديب التي تشمل في عقله الخلاق ، ومدى تمكنه من فنه وسيطرته عليه وإدراكه لحفايا صنعته ، ووعيه بالتقاليد الأدبية التي توارثها وحاشها ، بعد أن فرغنا من مناقشة هذه المسائل نعود الآن إلى مفهوم آخر من المفاهيم التي شاعت بين الأدباء المعاصرين عن موضوعية الأدب وعلى الأخص بعد أن كتبت س. إليوت مقاله المشهور والمسمى « التقاليد والموهبة الفردية » Tradition and the Individual Talent (٢) فقد أراد - ت. س. إليوت بهذا المقال أن يهدم بعض المفاهيم الشائعة عند بعض النقاد ودارسى الأدب ، ومن أهم هذه المفاهيم ما استقر عند بعض الناس من

---

(١) اقرأ الفصل الذي كتبه د. محمد مصطفى بدوي عن « القداية في الشعر » في كتابه دراسات في الشعر واللسان ص ٤٠ وما بعدها .

أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب . أو الاعتقاد الذي يقول بأن الأدب لا يكون أدباً إلا إذا صدر عن تجارب الأدب الذاتية المباشرة . فكثيراً ما شاع بين الناس في عصور الأدب المختلفة أن الصدق في الأدب لا يتحقق إلا إذا كان الأمر الفنى للأدب صادراً ومعبوراً عن تجربة واقعية مرت في حياة الأدب نفسه أو وقعت له شخصياً . وقد حاول إليوت أن يصحح هذا الخطأ الشائع ، وأن يحطم هذا المفهوم رغبة منه في الدفاع عن حقيقة ثابتة في عالم الفن عامة . والأدب خاصة : وهى أن الفنان الحقيقي ليس هو الذى ينتظر حتى يعبر عن تجاربه الذاتية المباشرة وحدها ، والفنان الأصيل لا يمكن أن يكتب في كتاباته بألوان التجارب التى تقع لشخصه ، وليس هو الذى يظل صامتاً لا ينطق حتى تقنع له حادثة أو تصيبه مصيبة . فلا يصف الحب إلا إذا كابده ولا يصور العذاب إلا إذا عاناه ، ولا يكتب قصة أو رواية إلا إذا عاش جميع تجارب شخصها ، ولا يعالج مشكلة اللاجئين الفلسطينيين مثلاً في قصيد أو مسرحية مجرد أن القدر لم يشأ أن يجعله لاجئاً فلسطينياً . مثل هذا الأديب أديب محدود يدور فى نطاق ضيق للغاية . لا يستطيع أن يتخطاه أو يتعداه إلى غيره . إنه أديب لا يدرك حقيقة الخلق الأدبى أو ربما يدركها ولكنه لا يستطيع أن يحقق ما فعنیه الكلمة . إن الخلق الأدبى ليس تعبيراً عما يقع لذواتنا فحسب كما أنه ليس مجرد وصف الواقع الذى نعيشه أو نحياه . إن الفنان الجدير بهذه الصفة قادر على خفاق التجربة حتى ولو لم تقنع له ، إنه لا يقتصر على تصوير ما يقع لذاته من تجارب أو أحداث ، ولا يقتصر على خلق ما يحياه وما يأمل أن يحياه وما يعجز عن أن يحياه فحسب ، وإنما يخلق ما يحياه الإنسان أى إنسان فى أى مكان وتحت أى ظروف سواء خضع الفنان لهذه الظروف شخصياً أو لم يخضع لها .



من أجل هذا المفهوم الخاطئ، والذي شاع بين الأدباء فترة طويلة من الزمن قام أصحاب النظرية الموضوعية في الأدب يدافعون عما يسمى بمهيدة الأديب . وعبر إليوت عن هذه المهيدة بقوله : إن عقل الكاتب ليس إلا وسيطاً يمزج فيه المفاهيم والتجارب المتزاخا خاصا ، وبطرق لا يمكن التنبه بها . فالعقل الخالق كالمؤثر الكيميائي تدخله تجارب الفنان في الحياة فتتحول إلى مادة جديدة تختلف عما كانت عليه من قبل أما هو فيظل عايداً ، (١) ويستطرد إليوت في مقاله إلى أن الكاتب المتطور هو الذي يلزم هذه المهيدة ، بل ويعمل على التضحية بالذات من أجلها . بل إن الفنان لا يبلغ درجة النضوج في الخلق الأدبي إلا إذا ازداد انفصاله عن ذاته . ذلك أن انفصال الفنان عن ذاته دليل على تمكنه وعلى أنه بلغ خطاً موفوراً من المقدرة الفنية أو ما يسمى بالـ *Technique* . وهذه المقدرة الفنية في نظر إليوت هي التي تمكن الفنان من الانتقال من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية . أو بمعنى آخر هي التي تستطيع أن تجعل الأثر الفني ينتقل من مجرد التعبير عن الذات إلى مرحلة أبسط وهي مرحلة الخلق والابتكار التي تحتاج إلى مقدرة خاصة ليست في متناول كل من يكتب أدباً . من أجل هذا رأينا الكثير من الكتاب والأدباء يهربون من الكتاب افتقاراً لهذه القدرة الفنية أو عجزاً عن تحقيقها .

هذه هي خلاصة لما جاء في مقال المفاهيم السابقة ، من ، إليوت متصلاً بموضوعية الأدب . ولقد أثار المقال كما رأيت جملة من القضايا المهمة

التي تتصل بذاته الفن وموضوعيته . ولعل أهم ما يريد أصحاب الدعوة إلى موضوعية الأدب أن ينبهوا الأذهان إليه شيان: أولاً : هدم المعتقد القديم الذي كان يقول بأن الأدب تعبير عن الشخصية، والذي كان يرى أن المصدق الفني لا يتحقق إلا إذا اعتمد الأثر الفني على تجارب الفنان الشخصية وصدر عنها . وثانياً : تركيز الاهتمام على أن الذي يحدد قيمة الأثر الفني ليس ما يحتويه هذا الأثر من مشاعر ذاتية أو تجارب شخصية ، بل ما يتضمنه هذا الأثر من قدرات فنية ومواهب، أو بعبارة أخرى إن قيمة العمل الفني بحالها العمل الفني نفسه لا شخصية كاتبه . إن العصر الذي أمامنا هو موضوع القيمة الفنية لا الشاعر نفسه ولا حياته، ولا ما يجري في هذه الحياة من تجارب وأحداث .

ومن أجل هذا الهدف الأخير الذي نادى به أصحاب الموضوعية في الأدب جاءت حملة النقد الحديث على الذاتية . واختلط الأمر على الدارسين ، وظن فريق منهم أن الذاتية تهمة . وإذا الكلمة تجد نفسها مرة أخرى محتاجة إلى من ينصفها ويدافع عنها ، أو على الأقل من يرد لها اعتبارها ويحدد لها مكانها في عملية الخلق الأدبي .

ونحن نفهم لماذا يلج أصحاب الموضوعية إلى ضرورة تصحيح المفهوم الذي شاع بين أدباء المدرسة الرومانسية من أن الأدب تعبير عن الشخصية . ونفهم الأسباب التي من أجلها يثور النقد الحديث على مثل هذا المفهوم . لأنها غيرة النقد الحديث على قيمة العمل الفني، وخوفه من أن تتحول هذه القيمة عن مكانها فيترك الناقد النظر إلى ما يحتويه الأثر الفني من قيم جمالية وفنية، وينظر الناقد في قدره الأدبي على إطلاق مشاعره والتعبير عن خيلجانه وأحاسيسه . وفي هذا من غير شك خروج عن مهمة النقد الأساسية إلى أشياء

على هامش النقد . فان المضامين التي يحتويها أى اثر فى مها يكن نوع هذه المضامين ، وسواء أكان هذا المضمون فكراً أم فلسفة أم أخلاقاً أم موقفاً نفسياً أم عاطفياً فلا يمكن أن يحتوي على قيمة فى ذاتها . إن قدرة الفنان على مزج كل هذه المضامين وصهرها وتحويلها إلى مادة جديدة وإلى عمل فى موحد هو الذى تحدد قيمة العمل الفنى أولاً وأخيراً : من أجل هذا كان التعبير عن تجارب ذاتية مباشرة ليس معياراً لصدق التجربة وليس وحده دليلاً على تفوق الكاتب ونجاحه ، وإنما الدليل على تفوق الكاتب هو قدراته الخالقة .

ليس من الضروري أن يعتمد الفنان على تجاربه الذاتية المباشرة وحدها ، فان الأديب الذى يقتصر فى أدبه على إطلاق مضاعره وحدها أديب هاجر . أما الأديب الناجح فهو الذى يستطيع أن يخاق بقوة خياله الجوهرى الذى يريد . ولو اقتصر كل فنان على تصوير ما يحدث أو ما يقع له من تجارب لما كتب شيكسبير مسرحياته ، ولما استطاع أن يصور فيها هذا العدد الضخم من الشخصيات الإنسانية التى تضمنتها رواياته . فليس من المعقول أن يكون شاعر مثل شيكسبير قد عاش كل هذه الألوان المختلفة من التجارب ، ولو أضفنا إلى عمره أعوام عشرة من الرجال لما اتسعت حياته لكل هذه التجارب . وما أفقر العبقرية التى تشع بالحاجة إلى إثارة الالم الحى تصويره . لقد ظلم جورج ديهاى فى كتاب « دفاع عن الأدب » عندما روى لنا قصة « لبيير لويس » عنوانها « الرجل الأرجوانى » . ويرويها الدكتور مندور فى كتابه « نقد المنهجى عند العرب » حيث يقول : « وهو زوجها فنان لغريق يأخذ بعبد ويكوى صدره بالنار ليراه يتألم فيستطيع أن يلتقط ملامحه المنقلبة ويودعها لوحة زيتية كان يرسمها للشخصية الخرافية شخصية بروميثيوس الذى عذبه الآلهة لأنه سرق النار من السماء وأتى بها إلى البشر . وكان عذابه نيراناً ينفش كبده بالنهار ثم يتركه فيعود كبده

لينمو بالليل وعند الصباح يأتيه النسر ليستأنف النمش . ورسم الفنان اللوحة ولكن الشعب علم بتعذيبه لهذا العبد المسكين فثار وأمت الجموع إلى منزل الفنان لمتنقم منه . ولكن الفنان أطل على الشعب من نافذته وأراه اللوحة فنمى الشعب العبد المعذب وهمل الفن . ويملق ديهامل على تلك القصة بقسوله العظيم : ما أفقرها عبودية تلك التي أشعر بالحاجة إلى أن تنير الالم بالفعل لكي تصوره (١) .

وما نظن أن هناك ما هو أبلغ من هذه القصة في الدلالة على عجز الفنان الذي يحتاج في خلقه إلى تجربة مباشرة أو إلى واقع حتى يشاهده فينقله . إن الفن ليس وصفا لما نراه ، وإنما هو خيال يذيب ويلاشئ ويحطم لكي يخلق من جديد . كما أن الفن ليس موجودا مع الإطلاق في الموضوع من حيث هو موجود خارج التجربة . ولا يمكن لأي موضوع ما خارج نفوسنا منها كانه قوته أن يكون في ذاته أو بذاته أكثر فنا أو فنية من غيره من الموضوعات ذلك أن أي موضوع لا وجود له وبالتالي لا قيمة فنية له من غير ذات تدركه كما أن الذات لا توجد من غير موضوع يظهرها لذاتها . من أجل هذا كان من الضروري لإزالة التناقض بين الذات والموضوع أن تصبح الذات والموضوع شيئا واحدا ، وهذا هو ما يحدث في مجال ادراك الأشياء وما يحدث كذلك في ذات الفنان عندما يتأمل موضوعا من الموضوعات أمامه ، ويستغرق في تأمله وفي أثناء هذا التأمل والاستغراق تتم عملية لاشعورية يتحول فيها الموضوع الذي أسدلت عليه العادة والعرف والتقاليد غطاء مميكا ، يبدو كما لو كان شيئا جديدا ، شيئا يشهر الدهشة والعجب ، كما لو كان شيئا يراه الفنان للمرة الأولى ، عندئذ تتحطم جميع الارتباطات

(١) النقد المنهجي عند العرب ص ٥٨ ، ٥٩ .

التي ارتبط بالموضوع في أذهان الناس ، ولا يبقى إلا ما يضيفه عليه الفنان من روحه وذاته ونفسه . هذه الرؤية الجديدة للموضوع هي التي تمثل فيها عملية الخلق الفني . وهي نفسها التي تلتقي فيها الذات بالموضوع بحيث تصبح الذات موضوعا والموضوع ذاتا ويزول بينها التناقض من أجل هذا وصف كولردج الرجل المعقري بأنه الذي يلقي ضوءا جديدا على الأشياء فيقول : « من من لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر احساسا جديدا وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرز الذين يقبه فيهما اللذة الحميمة :

بالثلج الذي يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفي إلى الأبد ، (١) .

لعلنا نستطيع أن ننسى بعد كل ما سبق إلى أن الصراع بين النظريات الذاتية والموضوعية كما يقول هاملتون (٢) صراع لفظي . فحينما تكتمل التجربة الفنية ننسى أنفسنا ويكاد يختفي التمييز بين الذات والموضوع . وإذا سلمنا بهذه النتيجة الأخيرة ومقدماتها فليس ثمة تناقض إطلاقا بين ما يدعو إليه الأدب وأصحابه وبين ما قررناه سابقا من أن الذي يميز الأدب الصادق عن غيره هو فرديته وذاتية . فأصحاب الموضوعية في الأدب لا ينكرون هذه الحقيقة على الإطلاق وإنما هم فقط يصححون بعض المفاهيم الشائعة والتي تسيء إلى الفهم السليم لعملية الخلق الأدبي . فان كل ما يهدف إليه أصحاب الدعوة إلى موضوعية الأدب هو أن يؤكدوا حقيقة سبق تقريرها وشرحها وهي التي تقول : بأن عملية الخلق الأدبي

---

(١) كولردج ص ٨٩ .

(٢) الشعر والتأمل ص ١١٧ وما بعدها .

لا تعتمد قيمتها بما تتضمنه من مجارب ذاتية ، بل تكتسب قيمتها بما تحنويه من قيم فنية . وليس هناك شيء يحدد هذه القيم إلا ما في الاثر الفني نفسه من خصائص هي نتيجة طبيعية لنسوج العقل الخائى للفنان وتوافر إمكانياته . وهذه الحقيقة لا تتفانى أصلا مع الذاتية في الادب التى هى شرط أساسى فى كل خلق أدبى . وحتى فى هذه النهاية التى يحرص عليها الموضوعيون وهى تفكيك العمل الفنى وتحديد قيمته فإن الذى يقوم بهذا قدرات الاديب وملكانه وعبقريته الخلاقة ، وكل هذه من صميم الذات . وكل ما فى الامر أننا بحاجة دائما ، ونحن نتحدث عن الفن ، أن نعى هذه المصطلحات الكثيرة التى قد يختلط على الذهن فهمها وبخاصة إذا وجدها تستخدم فى أكثر من منطقة واحدة من المفاهيم أو فى موضوعات متباينة .

## الخلق الأدبي ووحدة العمل الفني

من خلال مناقشتنا السابقة لموضوع الذاتية في الادب استطعنا أن نلص بعض الحقائق الهامة عن طبيعة الخلق الأدبي . فعرفنا أن الادب ليس وصفاً أو تعبيراً عن حالات شعورية بقدر ما هو خالق فني تتوافر له شرائط أساسية أهمها : توافر العقل الخالق عند الأديب ونضوجه ووعيه بالتقاليد الأدبية التي انحدرت إليه من الماضي ، وإلمامه بالمذوق وإحساسه بالأهوال الأدبية التي سبقته وعصرته . وعرفنا كذلك أن الخلق الأدبي عملية امتزاج كامل بين الذات والموضوع . وأن الموضوع الذي هو في أصله شيء خارج عن الذات يصبح بعد التجربة الفنية مثل قطعة السكر التي تذوب في قدح الماء فتبقى فيه ، وتنتشر في كل ذرة من ذراته — وهي على الرغم من انتشارها في قدح الماء لا يمكن أن يمتز عليها في صورة قطعة من السكر ، لأن قطعة السكر قد اختفت على رغم وجودها وأصبح القدح كله ماء . كذلك الحال في الموضوع أو الفكرة التي يصورها الأديب سوف تختفي هي الأخرى وتصبح بكاملها صورة أو عملاً فنياً ، يصبح من المستحيل بعدها فصل للموضوع أو إعطاؤه قيمة بدون الصورة التي ترمز إليه ، والتي خلقها الفنان من ذاته . وعرفنا كذلك بما سبق أن هذه الوحدة بين الذات والموضوع هي في الحقيقة ثمرة طبيعية لما يسمى عند النقاد أحياناً بالرؤيا التي هي تصور الفنان للشيء الذي أمامه أو بالتأمل ، الذي هو استغراق الذات في الموضوع وانتشارها فيه ، أو ما يسمى أحياناً أخرى بالخيال أو التمثيل أو التصور أو الحدس وجميعها مترادفات لشيء واحد . ألفاظ تتكرر حين نتحدث عن عملية الخلق الأدبي . لا فرق بين كلمة من هذه وأخرى لأنها جميعها تعود إلى منطقة واحدة من المفاهيم ، ولأنها عند نقاد الادب تحمل مدلولاً واحداً

لا يتغير . وعلى الرغم من تردد هذه الكلمات في مجال الحديث عن الأدب والنقد ، وعلى الرغم من أنها تعود جميعها إلى منطقة واحدة من المفاهيم كما قلنا ، فإن كلمتين اثنتين منها قد برزتا في ميدان الدراسات النقدية وظفرتا بالهيوج بين الدارسين أكثر من غيرهما . وهما كلمتا « الحدس » و « الخيال » . فقد ظفرت الأولى باهجاب رائد من رواد علم الجمال وفلسفة الفن المعاصرين هو الناقد الإيطالي بندته كروتشه صاحب كتاب علم الجمال AESTHETICS ، وبلغ من حماس كروتشه لهذه الكلمة أنه قال أن الاستيلاء على هذه العبارة التي هي « الفن حدس » قد كلفه جهودا جبارة لأنه ، في اعتقاده ، أشبه بالاستيلاء على مرتفع شاق اقتتل عليه طويلا وهو عنده نتيجة ورمز انظر يناله جيش بعد طول قتال .

ونحن ندرك ما يعنيه كروتشه بهذا الجهد الطويل المبرير الذي يجعله لنفسه ولغيره عندما ينتهي في بحثه إلى أن « الفن حدس » ، لأنه يشير بهذا إلى جهود النقاد والكتّاب في مجال الفن والأدب منذ أن جاءنا تعريف أرسطو للفن بالآلة ، تقليد ، وما سار فيه هذا التعريف من مراحل عبر التاريخ ، وما دون في هذا من دراسات وشروح تباينت فيها الآراء وظهرت فيها البحوث وتلونته بألوان الفلسفات المختلفة . إلى أن جاءنا العصر الحديث فأصبحت آراء أرسطو القديمة نقطة البدء في التفكير الفني ، وبدأت الفكرة القديمة التي أهملت مدة طويلة ، والتي ربما لم تكن واضحة في ذهن أرسطو نفسه بدأت تتضح في المصور الحديثة بفضل دراسات طويلة مستمرة انتهت إلى تجريد الفن من كل نزعة نفسية أو أخلاقية أو مفهومية ، وذهبت إلى أن للفن صورها الخاصة أو حدس خالص . وواضح من كلمة حدس ومن إصرار كروتشه على استعمالها في تعريفه للفن أنه يريد أن يختار الكلمة التي تستطيع أكثر من غيرها أن تعبر



هن مفهومه للفن ، فليس من شك أن كلمة الحدس ، أكثر من غيرها دلالة على الإدراك الطبيعي أو الفطري عند الانسان . وأنها كلمة تنقلنا من مجال المعرفة عن طريق المطلق والعقل إلى مجال المعرفة عن طريق الحدس الذي هو البديهة أو الإحساس الفطري العلمي . وبمعنى آخر يريد كروتشه أن يفرق بين مصدرين للمعرفة تأتينا عن طريق الفكر ومعرفة تأتينا عن طريق الخيال . وما دام الفن ينقلنا من المجال الذي يدرك بالمنطق إلى المجال الذي يدرك بالإحساس ، عرفنا لماذا أصر كروتشه على استخدام كلمة الحدس ، ذلك لأنه إذا كان الأثر الأخير للبحث الفلسفي أنه مفهوم ، فإن الأثر الأخير للعمل الفني أنه حدس .

وإذا كان كروتشه قد استخدم كلمة الحدس ، وآثرها على كلمة الخيال فليس لأن إحداها تختلف في مدلولها العام عن الأخرى ، وإنما لأن كروتشه كما أسلفنا كان حريصا على إختيار كلمة تكون أوغل في الدلالة على أن الفن إحساس وأنه مستقل عن أية غايه عملية أو نفعية أو منطقية أو أخلاقية أو فلسفية . إنه قد يتضمن كل هذه المضامين ولكن الطابع الاساسي للفن والأثر الكلي له أنه معرفة حدسية ، وأن كل ما يتضمنه الأثر الفني من فكر ومنطق وأخلاق وفلسفة قد تغير تماما عما كان عليه ، وتخل عن وصفه الاصيل ، وذاب في العمل الفني كما تذوب قطعة السكر في كوب الماء وبذلك يصبح قد خرج عن طابعه الاساسي الذي كان عليه قبل أن يصبح جزءا عن العمل الفني . وبذلك تصبح المضامين الفكرية أو الفلسفية داخل العمل الفني أجزاء يحددها الكل . لأن الكل هو الذي يحدد قيمة الجزء .

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يكون للوضوح أو للفكرة - أيأ كان

نوعها — أو للضمون ، أيا كان شأنه ، أي قيمة مستقلة عن قيمة العمل الفني .  
فنحن عند قراءة قصيدة ما لا نتم بموضوع القصيدة لذاته وإنما الذي يهمنا  
هو كيف استطاع هذا الموضوع الذي اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد  
موضوع خارجي إلى عمل فني . فقد يتناول شاعر الخريف موضوعا لقصيدته  
ولكن هذا الاختيار لا يمكن أن يحقق قيمة فنية في ذاته ، كما لا يمكن أن  
يكون اختيار الخريف موضوعا لقصيدة ما أبلغ أو أكثر شاعرية من اختيار  
موضوع آخر مثل منازل الفقراء المدقعين مثلا . ولو جاز أن يكون للموضوع  
قيمة في ذاته لكان همنا من القصيدة المعرفة العقلية عن مسألة أو موضوع ما . ولو  
كان هذا هو هدفنا لكان الأول بنا أن نستمع إلى مقال علمي عن الخريف من  
طالم من علماء الجغرافية يحدد لنا فيه صورة دقيقة واقعية عن الخريف في مصر ،  
أو لذهبنا لعالم من علماء الاقتصاد أو الاجتماع لنجد عنده الدراسة الجادة  
لمنازل الفقراء المدقعين وما تحتوي عليه من ظواهر اجتماعية واقتصادية .  
ولا استطاعت هذه المقالات العلمية أن تصل بنا إلى معرفة أدق وأشمل عما يمكن أن  
تقدمه إلينا القصيدة الشعرية .

إن العبرة في النقد الأدبي ليست بالموضوع باعتباره شيئا خارجيا ، ولا بالفكرة  
باعتبارها مجرد فكرة ، وإنما العبرة بما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن  
سيطر عليها الشاعر أو الأديب وبعد أن انصهرت في ذاته وبعد أن تحولت إلى  
فن . إن كل موضوع وكل فكرة ليسا إلا مجرد مادة من المواد الخام التي تتحول  
هنا تناولها إلى شيء جديد .

وليس هذا الذي نقواه عن الموضوع أو الفكرة في الشعر والأدب خاصا  
بمعصر بعينه أو مدرسة أدبية بعينها . فمما تغيرت أفكار العصر وقيمه فلن تتغير

القيم الأساسية للعمل الفني . فقد نرى الأدباء في عصرنا الحاضر يهتمون بعالم الفعل والسياسية ؛ ويشركون في أحداث العصر ، ويدعون الى توجيه الأدباء نحو المجتمع ، والى المساهمة بجهودهم في تغيير الواقع الذى هم عليه . ولكن هذا كله لا يهين أن اختيار موضوع معين يتصل بالسياسة أو المجتمع أو قضية من قضايا الوطن أو مشكلة من مشاكل العصر يعتبر ذا قيمة فنية أو جمالية في ذاته .

إننا حتى في عصرنا الحاضر ، وأمام الالتزام الذى ينبغى للأديب اليوم لا نرجع القيمة فى القصة أو القصيدة أو المسرحية الى ما تحوى عليه من مضامين اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية ، وإنما نرجع القيمة فى هذه الفنون كلها الى ما حققته من فن . فالموقف الذى ينفه أديب هذا العصر من الأحداث السياسية أو الاجتماعية هو موقف الفنان أولاً وقبل كل شيء ، موقف الفنان الذى يرى وراء كل حدث وكل قضية سياسية أو اجتماعية دلالة إنسانية ما بحيث تتحول الحادثة أو القضية المرتبطة بزمن مسأ أو مجتمع ما الى قضية إنسانية تكلمب الخلود واللازمية عن طريق تأمل الفنان ورؤيته الخاصة .

ولن يتأتى للأديب مهما التزم أن يحقق الانسانيات وأن يتجاوز بفننه حدود الزمان والمكان إلا اذا استطاع أن يحول كل ما حوله مهما بلغت أهمية الأحداث التى تحيط به أو الموضوعات التى يعالجها الى فن رفيع . فجميع هذه الموضوعات ليست الا مجرد مناسبات لا ينقلها الفنان نقلاً مباشراً أو علياً . بل لابد أن تتحول الى رموز تمثل غبطة الانسان أو شقاءه ، خيره أو شره .

واللغة هى وسيلة الأديب للتعبير والخلق . فاللغة هى موسيقاه وهى ألوانه وهى فكره وهى المادة الخام التى سوى منه كائننا ذا ملامح وصيحات ، كائننا ذا نبض وحركة وحياة ، كائننا خلقة الشاعر أو القصاصى أو المسرحى من

ذاته . كأننا ذا صوت يحمل صورة . وكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع  
فكذلك اللغة في يد الشاعر أو الكاتب قادرة على أن تحمل صورة نابضة حية .  
ذلك هو معنى الخلق الأدبي . إنه سيطرة الأديب على اللغة بما يضيفه عليها من  
ذاته وروحه .

فقد تخطر الفكرة لك ولغيرك من الناس ، وقد يعاني فريق من الأدباء الوانا  
متشابهة من التجارب ، ويقعون على حقائق واحدة ، ولكن عبقرية الأديب تنجلي  
في الصورة النهائية التي يضع فيها الحقيقة ، وموهبته تتركز في الخطوط التي تآلفت  
لتحمل إلى النفوس أدق صورة ممكنة للحقيقة التي عاشها الأديب وأراد أن يكشف  
عنها خطأ .

فحقيقة كوني وكونك كائنين خلقنا من الأرض وإلى الأرض نعود ، وحقيقة  
كوني وكونك نرجع في أصول تكويننا إلى حقيقة واحدة قد تراها أنت ويراها  
غيرك من الناس ، وتستطيع أنت وغيرك أن تعبروا عنها في صورة لا نهائية من  
التعبير . أما عمر الخيام فقد نظر إلى إبريق الخمر أمامه فقال :

د لقد كان هذا الإبريق حاشفا مثلي ، وكانت يده هذه يدا معانقة  
للحبيب .

استطاع إبريق الخمر في هذا الموقف أن يوحى للشاعر بموقف الإنسان  
من الموجودات ، كما استطاع أن يمثل أمامه وحدة وجود فأصبحت كل  
الكائنات والموجودات ترجع في أصول تكوينها إلى شيء واحد . وهكذا  
تحول إبريق الخمر من مجرد موضوع خارجي إلى موضوع داخلي بحيث  
أصبح الإبريق وكأنه مجرد رمز عن مشاعر محددة وعن موقف إنساني

معين وانتهى الامر بأن أصبح الموضوع ذاتا والذات موضوعا .

فاذا انتقلنا إلى جبران خليل جبران الذي وقف موقفاً مشابهاً لموقف الخيام في لحظة من لحظات الإلهام وكان جالساً إلى جوار المدفأة في ليلة من ليالي الشتاء البارد فوصف نفسه وهو جالس يستند فيء بقوله:

«حطبة تستند فيء بحطبة»

فليس من شك في أن الفكرتين واحدة عند القصارين ، وأن الموضوع واحد وأن كلا منهما يكاد يقف من الحياة والوجود موقفاً متشابهاً، على الأقل في تلك اللحظة التي صدر فيها هذا الشعر. ولكن ليس من شك أيضاً أن كل شاعر منهما قد عبر عن الحقيقة الواحدة في عبارة تختلف اختلافاً ينفذاً عن الآخر، ولو أننا نحكم على الخلق الأدبي لمجرد الفكرة التي ترمى إليها البارئان لا نهضنا المتأخر منهما بالأخذ من السابق. وإكان هذا الحكم يعتبر حكماً عقلياً خارجاً عن نطاق المجال الفني.

وإذا تركنا الخيام وجبران وانتقلنا إلى شاعرين آخرين هما حافظ وشوقي ووقفنا وقفة أمام رثاء كل منهما لسعد زغلول ، ونظرنا إلى لغة كل منهما في التعبير عن موقف واحد هو رثاء سعد، لأدركنا كيف يتباين الخلق الأدبي من شاعر إلى آخر تبايناً واضحاً يرجع إلى طبيعة الشاعر نفسه وقدراته الفنية ومدى سيطرته على تجربته وتمكنه من عناصر فنّه . ولناخذ الآن المقطعين الآولين من قصيدتي حافظ وشوقي في رثاء سعد. يقول حافظ:

إيه يا إيل - هل شهدت المصابا      كيف ينصب في النفوس الصبا  
بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح      أن الرئيس ولي وغصبا  
وانسح للسيارات سداً فهدداً      كان أمضى في الأرض منها شبا

قد ياليل من سوادك ثوبا      لدرارى والضحى جلبابا  
وانمىج الحالكات منك نقابا      واحب شمس النهار ذاك النقايا  
قل لها ظك كوكب الارض في الارض فغيب عن السماء احتجابا  
ويقول شوقي في نفس المناسبة :

شعروا الشمس وما لوانضاحها      وانمى الشرق عليها فبكما  
ابتنى في الركب لما أفلت      يرشح ، همت فنادى فتنامها

الموضوع في القصيدة واحد ، المناسبة واحدة ، وهى موت سعد ،  
والعاطفة التى حركت الشاعرين واحدة وهى عاطفة الحزن فكلاهما مخزون  
لموت سعد ومع ذلك فلا الموضوع ولا المناسبة ولا عاطفة الحزن وحدها بقادرة  
على أن تحدد القيمة الأخيرة للقصيدة . إن العلاقة التى نشأت بين اللغة وبين  
التجربة الشعورية ، والفروق الدقيقة التى نشأت من هذه العلاقة هى التى تحدد  
قيمة العمل الفنى ، فقد يستمع القارئ إلى صوت حافظ وهو ينشد أبياته هذه  
في رثاء سعد ، وقد يحسن لأول وهلة بما تنطوى عليه الأبيات من طبيعة خاصة  
تتمثل في قدرة حافظ على إثارة الانفعال بما يمتلك من عاطفة جياشة وبما تشهده  
المأساة في صدره من لوعة وأسى ، فإذا هذا المديح من الخواطر المتدفقة ، وإذا  
هذا الحساس ينتقل من الشاعر إلى المستمع فيجد الأخير نفسه مدفوعا إلى  
الانفعال بالموقف والتأثر به . على أن المدوى الذى انتقلت من الشاعر إلى  
المستمع أو القارئ ، وهذا الانفعال الذى سيطر علينا عند سماع أبيات حافظ  
ليس هو في ذاته صاحب القيمة في العمل الفنى الذى أماننا . إذا إن الطبيعة  
الخاصة القادرة على أن تتحسس بالموقف ، وأن تنقل إلى الأذهان أدق المفاهيم  
وأخص الإحساسات التى يمحس بها صدر الشاعر عنصر هام وضرورى في كل

عمل فنى، ولكن هذه الطبيعة القادرة على أن تنحس وتنفعل لن تكون لها قيمة بدون قوة الابتكار الأدبى التى تتمثل فى القدرة على خلق لغة تجعل الإيحاء اللفظى من القوة والبطيرة وبعد المدى والحياة والسدقة بحيث يحقق ما يحقق من قيمة .

ولقد استطاع حافظ أن يختار من عناصر اللغة ما يحقق هذا الحساس فالحرز عند حافظ يختلف عنه عند شوقى ، فبينما يلجأ حافظ إلى تفجير الأسى باختيار هذا الأسلوب الذى يحسد المصاب تجسيدا ( ينصب فى النفوس انصبابا ) ، والذى يلتبس من عناصر الأداء القوي ما يعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التى همت الكون ، أو التى ينبغى أن تعمه ، فهذا الليل الذى يناديه لابد أن يهتز لمول المصاب . ومن ثم لابد أن يمتد سلطان الليل فلا يطلع النهار - وحتى إن جاز للنيرات أن تطلع فلن تملأ الدياسياء لأن الذى يملأها ضياء قد مات ، فقد تطلع الغموس والأقار ولكنها لن ترى شمساً وأقاراً . ذلك أن الكون كله ، منذ مات سعد ، قطعة مظلمة من السواد الحالك . وهكذا يخلق الشاعر سواد قلبه على الوجود كل الوجود .

ولكن هذا الشعر الذى انتهى إلينا كيف تأتى ؟ وبأى نوع من الالفاظ استعان ؟ إذا تأملت الأبيات من جديد فسترى أن الشاعر قد استغل اللغة من جانبين هامين : الأول : ما اختاره الشاعر من لفظ قادر على إشاعة الظلمة المسيطرة على نفسه . والثانى : قدرته على استخدام لغة درامية انفعالية قادرة على أن تبلغ درجة عالية من الحساس ، وأن تنقل هذا الحساس إلى الغير . فخطبة الليل على هذه الصورة واستخدام فصل الامر والإلحاح عليه مرة بعد أخرى يدل على أن الأسى الذى يغمر قلب الشاعر لابد أن ينطلق فيغمر الكون كله ، بل لابد أن يخرج من مجال القول إلى مجال الفعل ، فلا يبقى الأسى فى داخله

هو بل أسمى يملأ العالم بأسره ، وليس فعل الأمر في مطامع كل بيت إلا نوعاً من  
حماسة قلب تجد الهفاء في هذا الأسلوب .

بلغ المشرقين قبل ابلاج الصباح      أن الرئيس ولي وغابا  
وانع للنفوس سداً فسد      كان أمضى في الأرض منها شهاب  
قل لها غاب كوكب الأرض      في الأرض فغيب عن السماء احنجاها

وهكذا ترى أن اللفظة بألفاظها وموسيقاها وعاطفتها هي التي حددت ملامح  
القطعة وهي التي أكسبتها هذه القيمة أو تلك وهي التي جعلت أبيات حافظ تتخذ هذا  
الاتجاه دون سواه : اتجهاء التأثير الرمزي عن طريق الصورة ، والعاطفي عن  
طريق قدرة اللفظ على إثارة الانفعال .

فإذا انتقلنا إلى أبيات شوقي رأينا أنفسنا أمام روح أخرى مختلفة ، واتجهاء  
عناصر إيمانية أخرى تستعين باللغة ، ولكنها تختار من اللغة جواب جديدة من  
التعبير والإيحاء ، ونقف بنا من المأساة موقفاً مختلفاً : لقد كان شوقي في لبنان  
هذه موت سعد ، وجاءه النبأ المفجع وهو مغترب عن وطنه ، فحز ذلك في  
نفسه وشق عليه ، وكان يتمنى لو أمد الله في أجل سعد حتى يراه قبل موته  
ولكن المنية عاجلته فلم يستطع أن يحقق أمله . ومن ثم فقد كان لموت سعد أثر  
مضاعف في نفس شوقي : أولاً: حزنه لموته ، وثانياً: تلقيه النبأ وهو بعيد عن  
وطنه . ولقد عبر شوقي عن هذين المعنيين في مطلع قصيدته عندما قال :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها      ونحن الشرق عليها فبكاهما  
ليبقى في الكعب لما أفلت      يوشع ، همت فنادهي فثناها

منذ الكلمة الأولى يحس شوقي بما أحسه حافظ من أن كوكباً من كواكب



الهداية قد غاب بموت سعد ، وأن النور الذى كان يملأ الشرق قد مال إلى الغروب . وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأخير عن طريق تفجير اللفظ الذى كان يتطاير من صدره كما يتطاير الشرر من البركان الهائج ، فقد كان شوقى أكثر هدوءا وأقدر على السيطرة على انفعالاته فلم يلجأ إلى الحساس ولم يستمع باللغة التى تخلع القلوب مولا ، وإنما أراد أن يحزن فى غير هيجان فاستعان بموسيقى هادئة ، وأطانه البحر الذى اختاره وزنا لقصيدته على بلوغ هذا الإحساس الهادئ . فإذا كانت أبيات حافظ قد جعلتنا نركب موجا كالجمال ، واستكننا قلب العاصفة فقد جعلت بنا أبيات شوقى فى رورق حزين تحمده أنغام تبلى الإثارة بهدوئها أكثر مما تبلى بصخبها وحدتها .

فى البيت الأول أوقفنا الشاعر أمام الشرق العربى كله الذى تجمع لأدب جغرافية سعد فى انحناء باللغة الحزن تشيع فيها الهيبة والوقار من جلال الرزء ومن فداحة المصائب . فلم يسمع الشرق سعدا حين شيمه وإنما سمع الشمس ومال مضجعا . على أن الذى أكسب الصورة روحها ومنح الموقف هيئته تلك العلاقات التى تألف من كلمات البيت التى تجلت فى هذا الاستهلال المباشر فى بساطة وإيجاز ، وفى التلازم فى النغم بين شيعوا ومالوا وبين انحنى الشرق عليها وبين مضجعا وبكاهما . هذا التلازم لا ينصرف تأثيره إلى العلاقات الصوتية وحدها ، وإنما ينصرف إلى مدى تفاعل هذه الأصوات بالإحساس العام الذى يفتى إليه البيت ، وبحركة الموجة الهادئة التى تخطو خطوات منتظمة فى غير عجلة وفى نغم موقع .

فاذا انتقلنا إلى البيت الثانى نجد شوقى يستعين بمهارات أخرى فينقل إلينا موقف يوشع الذى طلب من ربه أن يؤخر له غروب الشمس فاستجاب له .

فليت شوقى استطاع ما استطاعه يوشع حين همت للشمس بالغروب فنادى ربه  
فاستجاب له وثناها عن المغيب. استطاع شوقى بهذا الموقف المقتبس من التاريخ،  
والذى أحفته به ثقافته أن يعبر عن حسرته لاغترابه وحرمانه من تضييع جواز  
سعد، ومن جزعه لفراقه، ومن إدراكه لمدى ما يتكبده الشرق من خسارة لموت  
سعد. تلك الحسارة التى تحتاج إلى معجزة تؤخر موته لحاجة البلاد إليه .

كل هذا الإحساس لم ينبع صدقة أو احتياطا، وإنما أعلته عبارات شوقى فى  
البيت الثانى، فبلغت هذه الفكرة والثقافة والموسيقى شأنا عظيما. إنها قدرة  
شوقى على السيطرة على عناصر الغنسة، وعلى توقيع أنغام ساحرة من حروفها  
فقد كان هذا وما يزال طالما أصيلا من هوامل مهارته الفنية. فليس من شك فى أن  
شوقى طازف قادر على أن يطوع اللغة لمساعيهم من أنغام. وقد تجلت هذه  
المهارة فى البيت الثانى كما تجلت فى البيت الأول ويكفيك أن تقرأ مرة أخرى  
لترى كيف استطاعت ألفاظ مثل « أفلى » فى الشطر الأول « همت » فى الشطر  
الثانى، وكلمات مثل نادى فثناها، ثم تكرر الأفعال الماضية الثلاثة الواحد وراء  
الآخر فى قوله همت فنادى فثناها. يكفيك أن تميد قراءة هذا ترى إلى أى حد  
استطاع شوقى أن يبرز شعور الهمسة والجزع والحسرة التى كان يستشعرها وقد  
جاءه نعى سعد فلم يجد من وسيلة للتعبير إلا أن يوقفنا أمام هذا الإبهال الذى  
يتم له يوشع فى ضراعة وإشفاق وقد أوشكت الشمس على الغروب يستصرخ ربه  
أن يؤخر له غروبها. هذه الهمسة وهذه الضراعة وهذا الإشفاق وذلك الجزع لم  
يكن ليبرز إلا من تكرر هذه الأفعال الثلاثة الواحد منها وراء الآخر على هذه  
الصورة التى جاءت فى البيت الثانى وبهذه الموسيقى .

همت فنادى فثناها

ألسف تشعر عند قراء الكلمات الثلاث الأخيرة بأن حدثاً جليلاً بهم أن يقع ولا بد من تفاديه بأي ثمن . ثم أليس المعطف بالفاء بين هذه الأفعال هو الذى منحنا هذا الإحساس ؟ وهل من سبيل إلى التجنيد إلا بمعجزة ؟ نعم لا بد من معجزة حتى نمنع الكارثة أو نؤجل وقوعها .

هذان المثالان من شعر حافظ وشوقى يدلان على أن اهتمامنا بالعصر ليس اهتماماً بالموضوع فى ذاته وإنما اهتمامنا منصب على لغة الشاعر وألفاظه وطريقة صياغته لها ومدى سيطرته على لغته وتجربته بما فيها من أفكار وأصوات وصور وهو اطف .

ولو أنك قارئت هذا الرثاء الذى رأيت فى أبيات حافظ وشوقى برثاء  
أبي العلاء المرحوم للفقيه الحنفى فى قصيدته الدالية المشهورة التى مطلعها :

غير محمد فى ملهى واعتقادهى      نوح باك ولا ترنم شادهى

لأمكنك أن تدرك أن موضوع القصيدة ليس هو الذى يحدد قيمتها فى النهاية . ذلك أن موت الفقيه الحنفى منها كان تأثيره ليس هو الذى يمنح القصيدة قيمتها . وإنما الذى يرتفع بالشاعر إلى مستوى التجربة ومستوى الفن العالى هو القصيدة ذاتها ، تلك التى استطاع فيها الشاعر أن يخرج من حدود المناسبة الجزئية التى هى موت صديقه الفقيه الحنفى إلى مجال أرحب وأبعد ، وذلك بتصوير موقف الإنسان من الموت على هذا النحو الذى صورده ، وذلك عندما يبرز لنا رؤيته للبشرية منذ آدم إلى اليوم فى صورة الفريسة العزلاء المنهزمة المغلوبة على أمرها أمام قوة قاهرة لا تملك لها دفعا .

هجير مجد في ملق واعتفادي      نوح باك ولا ترنم شادي  
أبكته تلسم الحمامة أم غنت      على ففرع غصنها الميادي  
صاح هذى قبورنا تملأ الزحباب      فأين القبور من عهد عاد  
خلف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من      هذه الأجساد  
وقيح بنا ، وإن قدم العهد      هوان الآباء والأجداد  
سر أن استطعت في الهواء رويدا      لا اختيلا على رفات العباد

ألسنت ترى أن أبا الملأ ، وإن كان يرى الفقيه الخفي ، قد انتقل إلى قضية  
إنسانية عامة تمس وجودنا في الصميم ؟ ثم ألسنت تستشعر مأساة الإنسان من  
الاستغمايين الأول والثاني ، وفيما يناشدنا به الشاعر في البيت الثالث حين يهيب  
بنا أن نرتقى في السير على الأرض . فما كل ذرة من ذراتها إلا قطعة ( حية ) من  
أجساد آبائنا وأجدادنا تراكم حتى غاص بها الكون ، وحرى بنا ألا نستبين  
بأقدار آبائنا وأجدادنا منها قدم العهد ، ومها طال بيئنا وبينهم البعد .

وقد بلغ من عميق شعور أبي الملأ وشدة إحساسه بقسوة الموت وفظاعته  
وبساعة النهاية التي ترصدنا جميعا ، وإشفاقه على الإنسان من هذه النهاية أن يرى  
أديم الأرض هذه الرقبة التي تصوره لك أجزاء من أجساد حية لا ميتة يؤذيها  
ويحط من أقدارها أن تطل الأقدم على بقاياها . على أن في الرؤية التي أحسها  
أبو الملأ للموتف ما يتجاوز كل ما قلناه ، فإن فيها قدرة عجيبة على أن تثير فينا  
ما يجعل أجسادنا تقهر حين نرى الأرض وقد تحولت إلى موتى ، على هذه الصورة  
التي نجحت في إشاعة الذعر في نفوسنا ، حين استطاع الشاعر بقوة خياله أن يجعلنا  
نسير على أكدا من أشلاء موتانا .

وقد لجأ في كل هذا إلى أسلوبه الساخر المنطوي على يأس ومرارة وقنوط .  
وانظر إلى السخرية المزوجة بالمرارة التي تنقلها الينا لغة أبي الملاء وبراعته في  
استخدام عناصر الصياغة وما تحمله علاقات الالفاظ من تأثير في الآيات الثلاثة  
الأخيرة حين يقول :

خفف الوطء اما اظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد  
وقييح بنا، وإن قدم العيد، هوان الآباء والأجداد  
مر إن اسطعت في الهواء وريدا، لا اختيلا على وفات العباد

ومن هنا يتضح لك كيف تحول موضوع موت الفتيمة الحنفي عند أبي الملاء إلى  
رمز يمثل تماسة الإنسان ومأساته . وأن الحدث في ذاته مهما بلغت أهميته ليس  
إلا مناسبة يتفجر منها الإحساس ، ثم يتحول الحدث بقوة قادر إلى فن رفيع  
يتجاوز حدود الزمان والمكان .

من هذا التحليل السابق لبعض هذه النماذج القصيرة من شعر الحيام وجبران  
وحافظ وشوقي وأبي الملاء تتمح لنا جملة حقائق عن طبيعة الخلق الأدبي يحسن  
بنا أن نعملها لك في النقاط الآتية :

أولا : إن كل عمل فني شعرا كان أم نثرا لابد أن يتطوى على حقائق نفسية  
أو كويية أو اجتماعية أو فلسفية ، وأن هذه الحقائق ليست لها قيمة فنية في ذاتها .  
كما أن أى مضمون داخل العمل الفني مهما تكن أهميته لا يمكن أن يكون ذا قيمة  
فنية في ذاته ، بل تظل كل هذه الحقائق والمضامين موضوعات خارجية حتى تقتصر  
الرؤية الشعرية في جميع أطراف العمل الفني وتسرّب إليها جميعا ، وعندئذ لا يصبح  
المضمون الفكري أو الفلسفي أو النفسي مفهوما خارجا عن نطاق العمل الفني ، بل

تذوب كل أجزاء للعمل الفني ويرتبط بعضها ببعض الآخر كما تذوب قطعة السكر في كوب الماء ، فتحول على الرغم من وجودها ، عن طبيعتها الأولى ، وتصبح جزءا ملتصقا بالكل لا يمكن فصله .

ثانيا : إن اللغة هي المادة الأولية للأدب ، شعرا كان أم نثرا ، وأن استخدام الحياة اليومية للغة واستخدام العلم لها يختلفان اختلافا أساسيا عن استخدام الأدب لها . فبينما تكون اللغة في الحياة اليومية لغة اصطلاحية ، تكتفي بمجرد نقل الفكرة أو الإشارة إلى الصورة المادية أو الواقعية لشيء فإنها في الشعر خلق فني تتحول فيه اللغة إلى رموز تصور حالة الأديب الباطنية وتعبر عن تجربته ، فهي ليست هنا وسيلة للتخاطب وحيلة شائعة متداولة وإنما هي لغة معقدة بالتجربة قادرة بحكم صياغتها أن تحمل رؤية الشاعر للوجود عن طريق عمل فني متماسك موحد .

ثالثا : ليس هناك موضوعات يمكن أن تكون شعرية بطبيعتها وأخرى عارضة عن نطاق الشعر . فالشعر كما يقول سيندر ليس فقط مجرد تصوير لحظية أحمرار وجنات الحبلىين أو رؤية جمال الزهرة أو روعة لون الغروب ، بل الشعر هو الذى يمتد سلطانه فيشمل الحياة بأسرها ، بل وما بعد الحياة . هو ذلك النهر الهائل الذى يروى الحياة كلها لا يحقر الضئيل الغض وإن كان يتجاهل التساهل . (١) ومن ثم لا يصح أن تكون منطقة البحيرات في شمال إنجلترا على روعتها موضوعا أصح للشعر من القمامة الملقاة في الطريق أو من دودة الأرض التى اتخذها الشاعر ميخائيل نعيمة موضوعا لقصيدته (٢) .

---

(١) الحياة والشاعر

(٢) همس الجفون من ص ٧٤ إلى ص ٧٧ .

رابعا : يتركز الخلق الأدبي والابتكار الفني في مدى سيطرة الأديب أو الفنان على عناصر لغته ، واستثمار خصائص الألفاظ وعلاقاتها وما توحى به من ارتباطات ومن قرائن . ولقد حدث في تاريخ الآداب في عصورها المختلفة أن اتخذ الشعراء في رواياتهم وقصصهم وقصائدهم موضوعات واحدة . لموضوعات شيكسبير شبيهة بموضوعات بوكاشيو . وقصة فارست لجيتة لها أصول عند مارلو ، وماضي واسمها ترجع إلى كثير مما قال أيروبيدس ، والكوميديا الإلهية لدانتى لها به رسالة النفوس لأن العلا المرعي . ومع ذلك فإن الابتكار الفني متحقق عند هؤلاء جميعا . كما أن امتياز كل واحد من هؤلاء وعبقريته إنما تلمس في الروح التي تشكلت وتميزت واختلفت عن مثيلاتها ، والتي صاغها الشاعر صياغته الخاصة التي حملت الكثير من شخصيته وخياله وقدرته على الخلق . ومن ثم فإن الفن لا يكون في الميكل العام للفكرة أو الموضوع وإنما يكون في الملامح الدالة الموجية التي ارتسمت على وجه هذا الكائن الأدبي أو ذاك ، والتي خلقتها علاقات اللغة ودلالاتها بفضل خصائص صياغتها وبفضل ملكة الخيال التي تستطيع أن تحصل من اللغة والفكر والعاطفة والصورة والموسيقى وغير ذلك من عناصر العمل الفني وحدة متكاملة وعملا فنيا . هل أن ملكة الخيال هذه تحتاج وحدها إلى بحث حتى يتأتى لنا أن نخرجها من بهمال التجريد إلى مجال التحديد .

## الخيال

لقد أشرنا في الفصول السابقة إلى كلمة الخيال في أكثر من موضع ، وذلك لارتباط الكلمة ارتباطا وثيقا بالنظرية الأدبية ، وبكل ما يتصل بمجال النشاط الفنى والأدبى . على أن كل ما ذكرناه الآن لم يحدد بعد معنى الخيال ولم يوضح أثر هذه الماكسة فى خلق العمل الفنى وعلاقته بالصورة الشعرية ثم الدور الذى يؤديه فى تحقيق الوحدة العضوية للعمل الفنى . وهذا ما ينبغي أن نحاول بياحه الآن .

إذا كنا قد قلنا من قبل بأن الفن حمىدس كما قال كروتشه ، وأنه أثر من آثار الخيال كما قال كولردج ووردزورث وغيرهما ، وإذا كنا قد جردنا الفن من كل أثر نفى قلنا إنه مستقل عن الغايات الخارجة عن طبيعته كالغايات الاجتماعية والأخلاقية والعملية والسياسية ، وإذا كنا قد ميزناه عن كل ما يسمى بالعلوم والأخلاق والمذة والمنطق ، وإذا كنا قد آثرنا أن نقول فى نهاية الأمر إن الفن صورة . فإذا معنى بعد هذا ؟ هل نعتبر الفن مجرد أحلام وأوهام ، وأنه عالم من الصور الخالصة المجردة التى لا رابط بينها أو مجرد شطحات مفرطة فى التوهم والتهويل ؟ لو صح هذا المعنى لكان الفن مقامرة تسلينا وتزجى فراغنا ، ولكان الفن أحلاما مفككة ، ولكان نوعا من مشاهد تتعاقب فيها الصور الواحدة وراء الأخرى ، كما يحدث أحيانا فى بعض قصص المغامرات التى نرحب بمشاهدتها فى لحظة من لحظات الكسل العقلى والفكرى ، حيث يحلو لنا أن نجلس فى استرخاء عقب يوم حافل بالأعمال ، فنشاهد ما يدور أمامنا من صور هذه المغامرات على شاشة التليفزيون ، لحاجتنا الطبيعية إلى إراحة أعصابنا المرهقة بالعمل .

إننا حين نزع أن الفن صورة أو حمىدس فليس معنى هذا بطبيعة الحال



أنا نقوم بالعمل الفنى ونحن نيام ، أو أننا ندج الصور تتعاقب فى الذاكرة على غير نظام ، وهل هناك ما هو أدنى إلى المقم والعيش كما يقول كروتشه من أن نحلم والاعين منا مفتحة فى هذه الحياة التى لا تقتضى منا أن نكون الاعين مفتحة فحسب ، بل تقتضى كذلك أن يكون العقل مفتحاً ، وأن يكون الفسك يقطا قويا ؟ (١).

من أجل ذلك كله فطن كروتشه عند تحديد لفن بأنه حـدس أو صورة أو خيال أن يتدارك نفسه فيميز بين الصورة الخالصة والصورة غير الخالصة . أو بمعنى آخر يتساءل عن الدور الذى يمكن أن يحتله فى الفكر عالم من الصور الخالصة المجردة من الفلسفة أو التاريخ أو الدين أو العلم أو الاخلاق أو اللذة . ووجد نفسه مضطراً أن يزيل اللبس عن مفهومه المجل فقال : إذا كان الحدس يمنح إلى إيجاد صورة ، لا كتلة غير منسجمة من الصور ، فينبغى أن تدور الصورة كلها حول مركز واحد ، وذلك تمييزاً للحدس عن نزوات الخيال . على أنه من الواضح أن جمع الصور والتخير بينها ، وضما بعضها إلى بعض فى عمل فنى ، كل ذلك يفترض أن يكون الفكر متمتعاً بملكة الإبداع (٢) . وبهذا استطاع كروتشه أن يزيل اللبس أو الغموض الذى قد يعترى بعض الأذهان عند تصورهم لكلمة الحدس أو الخيال . وأنه على هذه الصورة أبعد ما يكون عن معنى التوهم والنهويل أو التخيل الجامح المفكك الذى هو مجرد جمع بين أفكار لا رابط بينها .

وارتباط الخيال بالوهم والخلط بينهما والخوف من حرية وانطلاقه وجموحه قد لاقى كثيراً من اهتمام الدارسين عبر العصور ، وذلك باختلاف اتجاهات الأدباء وطبيعة العصر وقيمه الفنية . فالمرروف أن قدماء اليونان قد اهتموا بكلمة الخيال ، ولكن اهتمامهم بهذه الكلمة كان مقيداً بعقيدتهم بأن

(١) المجلد فى فلسفة الفن ص ٤٠

(٢) المرجع السابق ص ٤٧

الصحراء (مقبوعون) وأن أرواحا معينة تتبعهم ، وأن هذه الأرواح قد تكون شريرة وقد تكون خيرة . يتضح لك ذلك عما قاله سقراط من أن الخيال نوع من ( الجنون العلوى ) واستمر هذا الاعتقاد سائدا عند أفلاطون الذي كان يؤمن بأن الإلهام ضرب من الجنون تولده ربوات الشجر أو ألحسه في نفس الشاعر . وعلى الرغم من أن أرسطو قد أشار إلى ملكة الخيال في أكثر من مناسبة من كتابه الشعر ، وأنه أرجع إليها القدرة على الجمع بين الصور وفي رد للعمل الفني إلى الوحدة في المأساة (١) فإن مجمل القول أن الإغريق كانوا أقرب إلى المبدأ الذى يتخذ من الحياة مواقفها التى تقنع العقل ، ويقنول جوهريات الحياة وكمياتها الدائمة الثابتة في كل بيئة وكل زمان حتى تكون في متناول إدراك كل العقول . كما أنهم نفروا بوجه عام من كل ما هو شاذ أو جامع في الخيال . وعلى الرغم مما كان لديهم من ثروة في الأساطير التى كانت زادا لا ينضب لسكل مسرحياتهم وملاحمهم ، وعلى الرغم من أنهم تميزوا بالوضوح والاعتزان بحكم ملكاتهم فلا يطفئ العقل البارد على العاطفة المسرفة ، فقد كانوا أكثر تمسكا راهتماما باكتشاف الكليات التى تحد بطبيعتها من انطلاق الخيال . والى تصور عالمنا خلقيا ثابتا وحاملا لهذا الطابع على مر العصور والاحتمال على أن تكون هذه الكليات منقولة في أسلوب يقسم بالوضوح المباشر بحيث يدرك الجميع .

وقد تبعت المدرسة السكلامية هذا الاتجاه ، ونادت بالحقيقة وحدها وجهتها مدار الأدب والفن ، وتضاءلت قيمة الخيال . وظنه نقاد تلك المرحلة نوعا من الجنون ، ووصفوه بأنه ملكة فرضوية لا تخضع لسلطان العقل . وقد

---

(١) راجع صفحات ١٣ ، ٣٠ ، ٣٣ من الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي .

تذهب بنا إلى حال من المذيان والخطأ . وأن إطلاق العنان لمثل هذه المسلكة من شأنه أن يتيح للقوى الخفية الحبيسة في أحماق النفس الإنسانية أن تعمل عملها في غير ضابط فينتشر في نفس الإنسان العاقل كل ما ينافي العقل .

ولم تقف حملة النقد على ملكة الخيال عند أنصار المدرسة الكلاسيكية وحدها بل تعدتهم إلى أنصار النيو كلاسيكية ، فقد كادت تنعدم قيصة الخيال عند جونسون (١) . ورأينا ناقدا آخر مثل هوبز يناهض بأن العقل وحده هو جوهر الشعر . وسبقها ديكلرت فهاجم الخيال ، ثم وصفه دريدن بأنه تلك الملكة الفوضوية التي لا مراعى قانونا ، والتي هي أم الجنون والاحلام والأوهام والخي (٢) .

وواضح من هذا الاتجاه الكلاسيكي والنيو كلاسيكي أن يكون مدار القيمة في العمل الأدبي في معرفة أصول الصنعة الفنية وإجادتها ومراعاة تطبيقها بوعى كامل . وأصبح هدف الشاعر ينحصر في الاهتمام بالأسلوب أو الشكل الذي تنصب فيه الحقيقة . ومن ثم كان لابد أن تعطى الصنعة الخارجية والأسلوب الشعري والمحافظة على تقاليده وأصوله بالمقام الأول عند نقاد هذا العصر . وعناية النقاد بالشكل على هذه الصورة أدت إلى تقديره منفصلا عن المضمون .

على أن النظرة إلى الخيال قد بدأت تتغير من أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر ، وذلك بعد أن تزايد الاهتمام بالعاطفة عند النقاد ، وبعد أن أدركوا أهمية هذا العنصر في الشعر ، فرجعوا إلى تعريف أرسطو

---

(١) دكتور سمويل جونسون أشهر نقاد القرن الثامن عشر من (١٧٠٩-١٧٨٤) .

(٢) أنظر ص ٤٨ ، ٤٩ من كتاب كولردج لدكتور محمد مصطفي بدوي .

للأساءة ، وأخذوا يحددون ما يعنيه بتعبير الخوف والشفقة، عندما وضع تعريفه المشهور لوظيفة الأساءة. وازدادت حركة النقد الأدبي نشاطا فأثمرت كثيرا من الدراسات التي تتناول موضوعات النقد اليوناني القديم . وبدأ يترأى للنقاد نتيجة هذه الدراسات أن فى الفن المسرحى بخاصة والشعرى بعامة خصائص وصفات تتجاوز ما نصص عليه قواعد النقد القديمة ، وما كان متداولاً ومعروفاً عند الكلاسيكيين والنيركلاسيكيين . ورأى النقد الانجليزى فى روايات شكسبير ما يبرز الخروج على هذه الأصول القديمة . وانتهى فلاسفة ونقاد القرن الثامن عشر بعد أن ناقشوا أصول الكلاسيكية إلى الخروج على كثير من أصول المسرح الكلاسيكى وتقسيماته ، فقد أثبت لهم مصرح شكسبير أن لمبقرية الشاعر من الطاقات والقدرات ما تستطيع به أن تخلق أروع الأعمال المسرحية دون معرفة بالكلاسيكية، ودون الخضوع للأصول والقواعد التى يظن أنها للضمان الوحيد لبلوغ الأدب التمثيلى مستوى الكمال .

ومن أهم الأصول التى تزعزع بنيتها نتيجة لهذه الثورة الجديدة موضوع الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع . فقد كان الكلاسيكيون يرون أن تمزج أحداث المسرحية فى زمن محدود بأربع وعشرين ساعة . فهاجم النقاد هذا المبدأ ورأوا أنه إذا كان المسرح مرآة للحياة ومحاكاة لها كما يقول أرسطو، فأولى به أن يتنازل عن هذا التحديد العكسى للزمن الذى تستغرقه أحداث المسرحية ، فضلا عن أنه ليس محاكاة آلية للحياة، بل قد يكون تأليفا بين عناصرها المتباينة والمتداخلة والمشتبكة . وليس يضير الأدب والمسرح فى شيء أن يجمع مشاهد المسرحية المتباعدة فى الزمن والمختلفة فى المسكان فى عمل فنى واحد مادام يحقق ذلك أغراضا فنية تعين الشاعر على الوصول إلى ما يهدف إليه . كما ثاروا على وحدة الموضوع ، فقد استبان للنقد الأوروبى فى القرن الثامن

هشر أن مسرحيات شيكسبير قد استطاعت رغم عدم التزامها بالموضوع الواحد أن تحقق المستوى الكامل للمسرحية . فتعددت فيها الموضوعات الثانوية والعقد الثانوية . ومع ذلك فقد زادت هذه الموضوعات الثانوية قوة وتماسكا لأنها وثيقة الصلة بالموضوع متممة له بل وموضحة لكثير من جوانبه (١) . فالعقدة الثانوية عند شيكسبير إما أن تكون مباينة أو مطابقة لمشروع المسرحية الأصل . وقد استطاعت في كلتا الحالتين ألا تضر بالحبكة العامة بل على العكس استطاعت أن تقوى من الأثر النهائي وأن تسهم في تدعيمه . ومن ثم حلها (وحدة الأثر العام) محل وحدة الموضوع (٢) .

ومن الأسس الكلاسيكية الأخرى التي تضمنت في القرن الثامن عشر مبدأ فصل الأنواع . فقد كان يحرص أنصار المذهب الكلاسيكي على أن يميزوا المسرح بين التراجييدي والكوميدي . استنادا على المبدأ القائل بأن المسرح محاكاة لأحداث جادة نبيلة تستمد موضوعاتها من حياة الآلهة وأنصاف الآلهة والنبلاء . وإما لإهمال ضاحكة ساخرة تستمد موضوعاتها من حياة البسطاء . ومن ثم جاء تقسيمهم للمسرح إلى المأسا الفاجعة والملاهي الصاخبة ولا شيء غير هذا . وكان هذا التقسيم الذي يقوم على مبدأ فصل الأنواع من المبادئ التي هاجمها نقاد القرن الثامن عشر . وأثبتوا بما ناقشوا وحللوها من مسرحيات جديدة بأن المسرحية الواحدة يمكنها أن تجمع بين الجدة والحزل، وبخاصة إذا كان هذا الجمع لا يؤثر على خط الفعل المتصل المسرحية بل يزيده قوة ووضوحا . وما دامت الحياة في كثير من مواقفها تجمع بين الجدة والحزل فليس ثمة ما يدعونا إلى التخرج من الجمع بينها في مسرحية واحدة .

(١) راجع علم المسرحية لنيكول ص ١٦٦ .

(٢) المسرح للدكتور مندور ص ٦٤ .

هذه وغيرها هي بعض الأسس التي بدأ نقاد أوروبا في القرن الثامن عشر يشيرون عليها . ويرون في الأعمال المسرحية وغيرها من الصفات ما يمكن أن يتجاوز الأصول القديمة التي نصت عليها المدرسة الكلاسيكية .

ولعل من أهم ما انتهى إليه هذا التطور الجديد إدراك النقاد لاهمية الذوق الأدبي ووجوب الرجوع إليه عند الحكم على الأثر الفني . وعدم الاكتفاء عند الحكم بالرجوع إلى قواعد ثابتة أو متداولة أو مطلقة أو تحكيمية وتطبيقها تطبيقاً آلياً . ولا يخفى على أحد ما يمكن أن تحققه هذه الخطوة من وثبة كبيرة في ميدان النقد الأدبي . فالاهتمام بالذوق والرجوع إليه يعني بالضرورة الاهتمام بالعنصر الشخصي والاعتراف به معياراً في تقديم العمل الأدبي وإحلاله محل القاعدة الصارمة المفروضة فرضاً مطلقاً .

ولقد ساعد على رسوخ هذا المبدأ الجديد وهو مبدأ إحلال الذوق والاعتراف بالدور الهام الذي يقوم به في مجال الحكم على الأثر الفني وتقويمه ما انتشر في أوروبا من فلسفات في تلك الحقبة . نذكر منها على سبيل المثال فاسقة هيوم والمدرسة التجريبية ، فقد قرر هيوم أن الجمال ليس صفة في الأشياء ذاتها بل هو فكرة تخلفها الذات على الموضوع (١) .

على أن ظاهرة أخرى قد ساعدت على تقويض هذه النزعة التحكيمية عند الحكم والنقد . وهي تلك المحاولة الجادة التي بدأها الباحثون والدارسون لقرات الأدب في القرون الوسطى ، وذلك عندما بدءوا يقارنون بين هذا التراث الجديد وما كان سائداً عند اليونان والرومان من تراث . ولقد أدت

هذه الدراسات بطبيعة الحال إلى إدراك بعض الحقائق الهامة التي غيرت مجرى النقد الأدبي أولها : أن الأدب - يتغير باختلاف البيئة ، واختلاف الزمان والمكان والقيم . وبالتالي فإن أدب كل عصر إنما يؤلف وحدة لما خصائصها وكيانها المستقل . وثانيها : اختفاء مبدأ القاعدة العامة التي كانت تحكم في النقد والتي كانت تزعم أن قواعد النقد ثابتة ومطلقة وأزليّة وفوق كل زمان ومكان .

بقى بعد ذلك كله عامل أخير لا يقل أهمية عما سبق كان له هو الآخر شأنه في إرساء دعائم المذهب الجديد ، وفي النظر إلى العمل الفني نظرة مغايرة لنظرة الكلاسيكيين له ، ذلك هو الدعوة إلى التحرر من الصنعة والزخرف ، أو الدعوة إلى النزعة البدائية للأدب كما يحلو لمؤرخي الأدب المحدثين أن يسموها . فقصده دفع صرامة الكلاسيكية إلى محاولة تحرير وانعتاق وخلاص ، أو بمعنى آخر إلى محاولة العودة بالإنسان إلى عالم بسيط ، عالم تفتق فيه الصنعة والزخرف وتحتل فيه بساطة الطبيعة وصدقها المكان الأول . فكان لابد من العودة إلى الطبيعة وكانت هذه هي الخطوة الأخيرة التي قضت على ما تبقى من سلطان الكلاسيكية . ولا يخفى على القارئ ما في هذه العودة من مفاجأة للاتجاه الكلاسيكي الذي كان ينضج للقيود والنظام الصارم ، ويتعاشى جموح العواطف وسيطرة الطبيعة ، وما قد يؤدي إليه من هروب من سلطان العقل وخضوع لنفوذ .

وهكذا ترى من هذا العرض الموجز كيف كانت قيمة الخيال عند الكلاسيكيين محدودة ، وكيف كان اهتمامهم به مقصوراً على ما يشتمل عليه الشعر من مجاز أو صور حسية ، وكيف كانوا ينضمون للقوالب المسارمة في

ترمز ، وكيف كانوا يحدون من كل ما يخرج على التجارب المشتركة بين الناس دون محاولة لخلق عوالم جديدة ، فلم يكن الشاعر باحثا عن المجهول بقدر ما كان مراعى للفصل والترتيب والصنعة والمحافظة على النظام والميل إلى تصوير الكليات العامة التي يشترك في فهمها الناس جميعا .

وعرفنا كذلك من هذا العرض السريع كيف أن النقد الأدبي قد خاض معركة من التطور في أواخر القرن السابع عشر ، وخلال القرن الثامن عشر لكي يتخلص من قيود الكلاسيكية ، ويرسي دعائم مذهب جديد يقوم على مراجعة القيم القديمة للشعر وإحلال قيم جديدة محلها . وكان أم ما انتهت إليه حركة النقد هذه أن مهدت للنقد المنهجي التحليل الذي ساعد على تدعيمه ظهور علم النفس ونموه وزيادة وعى الناقد بملكاته الفردية . فأخذ النقاد ينظرون إلى عملية الخلق الأدبي نظرات جديدة محاولين سبر أغوار النفس البشرية أثناء عملية الخلق وعملية النقد ، وبدأت منذ ذلك الوقت حركة اكتشاف جديدة لأسرار الإبداع الفني .

#### الخيال عند الرومانطيين :

أخذت كل هذه المظاهر من التطور في حركة النقد الأدبي التي أشرنا إليها في الصفحات السابقة والتي كانت بمثابة الثورة العاتية على الكلاسيكية تتطور في القرن الثامن عشر في مذهب جديد ، كان أبرز صفاته التحرر والفردية وتوقد العاطفة والعودة إلى الطبيعة ، ومحاولة سبر أغوار النفس الإنسانية واكتشاف آفاق جديدة لاستمرار الابتكار والإبداع في الأعمال الفنية .

ولما كان هذا المذهب الجديد الذي سمي بالمذهب الرومانطيقى قد أطلق الفنان العاطفة ووثق بها ومجدها ، فكان لابد أن يعنى بالخيال ، وعلى



الأخص بعد أن آمن أصحاب الاتجاه الجديد بأن الروعة في الفن لا تتحقق إلا عن طريق التجربة الذاتية المستجيبة لما ترشد إليه العاطفة في معناها الإنسانى الشامل . ولقد عبر عن هذه الحقيقة وردزورث بقوله :

« التجربة الفنية فيض تلقائى للمواطف القوية على أن يكون الانفعال المثار في حالة طمأنينة وهدير » .

ويقول وليم بليك : إن عالم الخيال هو عالم الأبدية . كما ذهب إلى أبعد من هذا في الاهتمام بالخيال فساهم بالرؤية المقدسة واعتبره القوة الوحيدة التى تخلق الشاعر (١) . ولم يقف تحديد الرومانطيين للخيال عند هذا ، بل لقط صار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق . فإذا كان النقاد الكلاسيكيون قد آمنوا بالعقل وجعلوه وسيلة لهم في الوصول إلى الحقيقة ، فقد أحل الرومانطيقون الخيال محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة .

من أجل هذا جاءت كلمة «الخيال المنتج» وهى التسمية التى أطلقها فشته في فلسفته المثالية على الخيال . كما ذهب شلنج في فلسفته إلى أن الخيال هو الوسيلة الأولى في إدراك أية حقيقة ، وأن الفن بعامة هو المعبود الذى تحوم حوله بقية فروع المعرفة (٢) .

ويقول شيل في مقاله المفسور «دفاع عن الشعر» بأن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال ، ويقول مقارنا بين الخيال والعقل : إن

---

Bibliographical Introduction to William Blake (١)

Poetical Works.

(٢) فن الشعر ص ١٤٧ ، و سكولردج ص ٨٠ ، والمدخل إلى النقد الأدبى الحديث

ص ٥٧٤ .

العقل يحترم الفروق بين الأشياء ؛ بينما يحترم الخيال مواضع التشبه فيها . إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع ، والمجد بالنسبة للروح <sup>(١)</sup> .  
ويذهب كينتس إلى أن الخيال قوة قادرة على الكشف والارتيساد عن طريق الخلق والحس والجمال كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى .  
وإذا كان الخيال قد لقي اهتماما خاصا عند شعراء الرومانطيقية بصفة خاصة فقد حظى الخيال عند كولردج باهتمام بالغ . فقد أفرد هذا الناقد البارز الخيال فصولا في كتابه «سيرة أدبية» جمعت من فكرة الخيال جزءا من فلسفة عامة ، وأساسا لنظرية في النقد الأدبي كان لها آثارها الخطيرة في تغير كثير من المفاهيم النقدية السابقة . وفي وضع أسس لمذهب جديد في النقد .

---

(١) كولردج ص ٨٠ .

## نظرية الخيال عند كولردج

لقد تضافرت جملة عوامل جعلت من كولردج هذا الناقد الكبير الذى استطاع أن يبلور قضايا النقد التى سبقته فى شبه مذهب كل مناسك . أول هذه العوامل دراسته الطويلة وتأمله العميق لفلسفة المثالية فى الفن ، وعلى الأخص عند الفيلسوف الألمانى (كانت) ١٧٢٤-١٨٠٤ م الذى يعتبر من مؤسسى هذه الفلسفة المثالية ، ثم عند الفيلسوف الألمانى شلنج Shelling . وثانى هذه العوامل شخصيه كولردج ذاتها وما كانت تتمتع به من صفات فردية هياكله لأن يكون قادراً على استبطان أعماق النفس ، وإدراك ما يدور فيها من أسرار فى مراحل الإبداع الفنى . ومواهب ذاتية جعلته أشبه ما يكون بالإنسان الذى تزوره من وقت لآخر قوى خارقة ، أو نوبات من الإلهام والرؤيا تجعله أقدر من غيره على سبر الأغوار واكتشاف الحقائق الذاتية ، وعلى الأخص فى تلك اللحظات التى يقع فيها تحت تأثير تلك النوبات المفاجئة . هذه النوبات من الإلهام هى التى جعلت شاعراً وناقداً انجليزياً من المعاصرين هو . من اليوت يصف كولردج بأنه كان من النقاد والشعراء الذين تزورهم ربة الشعر . وأن ليس بين شعراء الانجليز من ينطبق عليهم هذا القول مثل كولردج<sup>(١)</sup>

وثالث هذه العوامل اتصاله بصديقه ومعاصره الشاعر وليم وردزورث الذى كان أكبر معين لكولردج على اكتشاف ملكة الخيال فى الشعر ، وذلك لاهتمامهما البالغ بالشعر الانجليزى بعامة ، ورغبتهما فى تحريره من قيود الصنعة والتكلف والمبالغة . وثانياً لنأمل كولردج العميق لشعر وردزورث الذى كان

بمشابة الشرارة الأولى التي كشفت له عن وجود قدرة خاصة لدى الشاهر هي التي تمكنه من الخلق الأدبي، وهي التي تحقق لديه جوا مثاليا خاصا . فكانت هذه الشرارة الأولى هي التي مهدت السيل لكولردج أن يطيل البحث والنظر والتأمل حتى يحدد مدلول هذه القدرة الخاصة التي تحقق الجو المثالي في القصيدة والتي سماها بعد ذلك بملكة الخيال .

أما عن الفلسفة المثالية التي تأثر بها كولردج فانا نستطيع أن نجد خطوطها الأساسية إذا عرضنا في شيء من الأجمال القدر الذي تأثر به من فلسفة كانت الجمالية والتي يمكن أن نتلخص في النقاط الآتية :

أولا: أفصح كانت مكانا العاطفة في فلسفته وهو يناهض بذلك الفلاسفة للعقلانيين الذين بهرتهم انجماهاات العقل والتفكير المنطقي، والذين ظنوا أن لما وحدهما السلطان في إدراك الحقائق على ما فيها من جفاف . وذهب كانت إلى أن الاستعانة بالتفكير المنطقي لاتصل بنا إلى إدراك ما فوق المحسوسات ، ولا تتعدى التجربة الجزئية.

ثانيا: الحكم الجمالي عند كانت مناقض للحكم العقلي والأخلاقي ، فمن عندنا تصدر حكما على عمل فني ، لا تصدر هذا الحكم بدافع من منفعة ، كما لا يهتم في الحكم بحقيقة موضوع العمل الفني نفسه - فهو حكم صادر عن الذوق ومردده إلى ما فيه من جمال أو ما يحققه من إحساس يرضى الذوق ، فالفنان الذي يرسم باقة من الورد أو إناث من الفاكهة في لوحة من اللوحات لا يهتم بقيمة الورد ولا يهتم ثمرة الفاكهة التي يصورها، وإنما هو يهتم بصورة الورد أو الفاكهة بنفس النظر عما فيهما من لذة حسية أو نفع مادي .

ثالثا: الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه . فإذا كان لشيء غاية

تدرك أو يظن وجودها فإن غاية الجمال مدركة في موضوعه . ونحن أمام عمل جميل نحس بملاقاته جمالية تكفينا السؤال عن غايته .

رابعا : يرى كانبث أنه ملكة الخيال ضرورة هامة وأساسية في جميع عمليات المعرفة . فالخيال يستعين بالمدرجات الحسية أو معطيات الحس يستعرضها ثم يضجها في صورة خاصة تمكن الفهم المنطقي من إدراك هذه الصورة ووضعها تحت مقولاته المعروفة<sup>(١)</sup> .

أما فلسفة شيلنج فقد اهتمت بالخيال اهتماما خاصا ، وأفردت له مكانا الصدارة وجعلته الملكة التي تمكن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة ، وقالت أنه القوة القادرة على التوفيق بين المتناقضات ، وعلى رؤية الوحدة التي تختفي وراء هذه المتناقضات .

ويحدد شيلنج الدور الذي يقوم به الخيال في الوصول إلى الحقيقة بتحديد العلاقة بين الذات والموضوع أو بين الأنا واللا أنا ، ويشرح الدكتور مصطفى بدوي هذه العلاقة فيقول : « إن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها ، كما أن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه ، ولكي يزيل شيلنج التناقض بين الذات والموضوع يفترض أن مصدرهما مبدأ أعلى من الذات ، والموضوع يصير في الوقت نفسه ذاتا وموضوعا . ففي تجربة الوعي الذاتي أو الشعور بالذات تصير الذات موضوعا لذاتها فتصبح الذات والموضوع شيئا واحدا ويزول بذلك التناقض بينهما .

هذه الحقيقة التي هي أساس المعرفة بأمرها لا يدركها العقل إلا بالحدس

المباشر وعن طريق الخيال . فالمقل الخالص أو المطلق حينما يحد من ذاته بحيث يحملها موضوعا يتأمله إنما يقوم بعملية تخيل أولية . وهى عملية خلق بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعا، وتكرر هذه العملية فى تجارب المقول الجزئية حين تنى نفسها والعالم الخارجى .

وهكذا فى حالات الشعور العادى يمكن الخيال المقل من التمييز بين نفسه وعالم الموضوعات . وفى حالات الشعور الفلسمى يصبح الخيال هو القوة التى تمكن الفيلسوف من التأمل الباطنى لأساس هذا التمييز أو التناقض بين الذات والموضوع وبالتالي تمكنه من إزالة هذا التناقض .

أما لدى الفنان فالخيال هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملا يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات . فإن العمل الفنى تتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة — ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى . وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة . فالعمل الفنى يعبر عن الحقيقة التى تحاول الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهى أن الشعور والاشعور، الروح والمادة شيء واحد فى الأصل . (٢)

والآن ، وبعد هذا العرض السريع لفلسفة كانت وشلينج نستطيع أن نقين إلى أى حد تأثر كولردج بكثير مما جاء عند الفيلسوفين . فقد وافق كولردج كانت فى تمييزه بين (العقل) والفهم المنطقى . كما وافقه فى أن ملكة الخيال ضرورية فى إدراك الحقائق والوصول إلى المعرفة . ولكنه يختلف معه أن فى مقدور الإنسان أن يتجاوز عالم الظواهر ويتعرف على المعانى الكلية

مثل معنى العقل والله والحرية والخلود وما إلى ذلك . فقد كان كانت يعتقد أن الإنسان لم يوهب من الملكات ما يمكنه من إدراك ما وراء عالم الظواهر . غير أن كولردج الذي كان يؤمن بقدرة الإنسان على معرفة جوهر الأشياء يرى أن في إمكان الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة التي توجد وراء الظواهر . وبينما يعتقد كانت أن معاني العقل ليست إلا مجرد افتراضات يؤمن كولردج بأنها موجودات حقيقية .»

كما يختلف كولردج مع كانت في وظيفة الخيال ، فإذا كان يؤمن كانت بأن ملكة الخيال، ضرورة أساسية في عمليات المعرفة ، وأنها عامل وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المنطقي إلا أنه يعتقد أن وظيفة الخيال لا تتمتع بمجرد جمع الجزئيات الحسية دون أن تصل إلى الوحدة الجوهرية التي تكمن وراء هذه الجزئيات . أما كولردج فالخيال عنده أساس في عمليات المعرفة . وقادر في الوقت ذاته على الوصول إلى الوحدة المنطوية وراء الظواهر الحسية .

ومكذا نرى أن موقف كولردج من الخيال ، أقرب إلى موقف شيلنج . فقد كان شيلنج يرى أن الخيال يستطيع أن يجمع صورة من الطبيعة . على أن الدور الذي يقوم به ليس مجرد جمع لهذه الصور ، وإنما هو تنظيم هذه الصور ، والتوفيق بين ما يكون فيها من تناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنة المخفية وراء هذه التناقضات . ومن ثم لا يجمع الخيال ما في الطبيعة فحسب ، ولا ينقله كما هو ، وإنما يحاول أن يخلق على ما هو متفرق في الطبيعة روحا واحدة ، فإذا التفرق في الطبيعة يصبح متكاملا وموحدا .

كما استفاد كولردج من الأساس الفلسفى الذى وضعه شيلنج لإدراك المعرفة .  
والذى يذهب إلى أن أى ادراك انما يستند الى عملية خلق . وأن عملية الخلق هذه  
تستند على ظاهرة القصور أو على العلاقة بين الذات والموضوع الذى تدركه .  
وكان هذا الأساس هو الدعامة التى أوجدت للخيال دوره فى عملية الإدراك ،  
بمعنى أن الحقيقة التى هى أساس المعرفة لا يدركها العقل الا بالحدس أو عن  
طريق الخيال .

ولعل هذا الأساس الفلسفى الذى وضعه شيلنج لإدراك المعرفة هو الذى  
جعل كولردج يقسم خياله إلى نوعين : خيال أولى وخيال ثانوى . أما الخيال  
الأولى فهو القوة الأولية التى بواسطتها يتم الإدراك الإنسانى عامة ، وأما الخيال  
الثانوى وهو الخيال الشعري فهو قوة تمكن الإنسان من الإدراك ، إلا أنها تتجاوز  
هذا إلى عملية خلق يتحول فيها الواقع إلى المثالى . كما أنه يحتاج إلى جانب الحدس  
إلى قدر من الإرادة الواعية للأنظمة التى تسعى إلى إذابة المتناقضات والتوفيق  
بينها وإيجاد الوحدة الكامنة خلف هذه المتناقضات .

### تعريف كولردج للخيال

ولعلنا الآن بعد هذا العرض للفاحفات التى تأثر بها كولردج ، نستطيع  
أن نعرض تعريفه المشهور للخيال محاولين فهم ما جاء به . فعلى قدر شهرته  
الباغة فى عالم النقد الأدب الحديث فهو لا يخلو من غموضه وذلك باعتراف من  
جاء بعده من كبار نقاد العصر . فها هو ت . س . اليوت يقول فى مقال له عن  
وردزورث وكولردج : ، لقد قرأت بعضاً من فلسفة هيغل وفيهته كما  
قرأه كذلك لمارتل ولكننى سميت كل ما قرأه ، أما عن شيلنج فأنا أجهل  
كل ما كتبه على رغم أنه من هؤلاء الكتاب الكثرين الذين اذا تركتهم بنفهم



قراءة فترة طويلة قلت لديك الرغبة في العودة إليهم . ولعل هذا أن يكون السبب في أننى هجرت كلية عن فهم هذا النص ( يقصد تعريف كولردج للخيال ) (١) .

وواضح أن في كلمات . س اليوت السابقة ما يشير إلى مدى الصعوبة التى يلقاها الدارس لتعريف كولردج للخيال، كما تشير كلمات إليوت إلى الاعتراف الضمنى بأن تعريف كولردج للخيال بحاجة إلى دراسة لفلسفات سبقت كولردج، وأهمها هذه الفلسفة المثالية للجمال التى ظهره عند هيغل وفيشته وشيلنج .

أما ل. أ. ريتشاردز الذى تعرض للخيال الشعرى في فصل من كتابه مبادئ النقد الأدبى يحس هو الآخر بمدى الصعوبة التى يلاقيها الباحث والناقد في تعريف كولردج للخيال ، وهو يشير إلى هذه الصعوبة بقوله :

« وليس الخيـال لغزاً أو سرّاً من الأصرار ، وهو ليس أكثر غرابة من تصرفات الذهن الأخرى . ومع ذلك فقد اعتبره الناس غالباً لغزاً غامضاً يحيطه لمة من الطابعى أن لتناوله بشيء من الحذر . ويحسن على الأقل أن نتجنب بعض المصير الذى لقيه كولردج ، ولذلك عرضنا للخيال سيكون خالياً من المضمومات اللاهوتية (٢) .

كما يشير الدكتور مصطفى بدوي إلى صعوبة تعريف كولردج هفسد بداية تفسيره وشرحه له فيقول :

---

(١) The Use of Poetry and The Use of Criticism p.77

(٢) مبادئ النقد الأدبى ص ٢٥١، ٢٥٢

« ونستطيع الآن بعد هذه المقدمة الفلسفية أن نعرض لتعريف الشهير الذى وضعه كولردج للخيال ، والذى حاول أن يميز فيه بين الخيال والتوهم ، حتى أن تمكن من فهمه على النحو السليم » (١) .

على أن هذه الصعوبات التى واجهت الباحثين فى نظرية الخيال من قبل لم تعد اليوم عتبة تحول بيننا وبين فهم الأسس التى انبنى عليها التعريف والنتائج التى ترتبت عليه . وعلى الأخص ما يتصل منها بالجانب التطبيقي فى النقد الذى كان أهم ما أثمرت عنه النظرية فليس من شك أن تعريف كولردج للخيال كان من أكبر الخدمات التى أسداها للنظرية النقدية . الأمر الذى جعل ريتشاردز يقول : ومن الصعب أن نضيف إلى قول كولردج فى الخيال شيئا إلا من باب التفسير ، (٢) .

وبعد فإذا يقول كولردج فى تعريفه للخيال ؟

يقول كولردج تحت عنوان الخيال والتوهم :

« إننى اعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا . فالخيال الأول هو فى رأى القوة المحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا ، وهو تكرر فى العقل المنتهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق . أما الخيال الثانوى فهو فى عرقى صدى للخيال الأول ، غدير أنه يوجد مع الإرادة الواهية . وهو يشبه الخيال الأول فى نوع الوظيفة التى يؤديها ، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد ، وحسينا لاتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى

(١) كولردج ص ٨٧ .

(٢) مبادئ النقد الأدبى ص ٣١٢ .

تحويل الواقع إلى المثال . إنه في جوهره حيوي ، بينما الموضوعات التي يعمل بها ( باعتبارها موضوعات ) في جوهرها ثابتة لأحياء فيها .

أما التوهم فهو على النقيض من ذلك ، لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان ، وامتزج وتماثل بالظاهرة التحريكية للأرادة التي تعبر عنها بلفظة ( الاختيار ) . ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني (١) . ويقول تحت عنوان الخيال الثانوي :

« الخيال هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يبين على حدة صور أو أحاسيس (في التفسير) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصر . هذه القوة تظهر في صورة عذبة قوية في مسرحية الملك لير ، لفيكسبير . ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الالعب جعله ينشر الإحساس بالعزلة والحرمان الجليل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التي هي أسمى الملامكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة ، منها العاطفي للحنين ومنها الهدوء الساكن . ففي صور نشاطها الهائلة التي تبعث على المتعة فحسب نجد أنها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة ( بينما تفتقد هذه الوحدة في الرجل المادي الذي لا يتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء ، إذ نجد أنه يصفها وصفاً بطلان الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة ) . وهذه الوحدة التي تحققها قوة الخيال إنما تعبها الوحدة التي تغلفها الطبيعة ذاتها التي هي أعظم المعجزات جميعاً ، فحينما نفتح أعيننا على منظر طبيعي منبسط أمامنا إنما نلمح

بوحدة هذا المنظر . ومثل هذه الوحدة نجدها في وصف شيكسبير لهرودس أدونيس  
في الضيق من الإلهة فينوس التي كانت متيمة بحبه :

« أنظر كيف مرق في المساء مخفيا عن عين فينوس مثلما يهوى للهباب المتألق  
من السماء » .

فكم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون غناء وبدون أي تقاض:  
جمال أدونيس ، وصرخة هربه ، ولحقة الناظر المحدث النيم ويأسه . ثم تأمل ذلك  
الطابع المثالي العفيف الذي يخلقه الشاعر على الكل ، (١) .

من خلال هذه التعريفات التي وضعها كولردج للخيال نجد بين يدينا ثلاث  
موضوعات رئيسية تتصل بنظريته في الخيال ونائجها وتحتاج إلى شيء من الشرح  
والتفسير .

أولاً : الفرق بين الخيال الأول والخيال الثانوي .

وثانياً : الفرق بين الخيال والنوم

وثالثاً : تحقيق الخيال لوحدة العمل الفني أو الوحدة العضوية .

أما بالقياس إلى الموضوع الأول ، فواضح من تقسيم كولردج للخيال  
إلى أولي وثانوي أنه يجمع بينهما في أشياء ويفرق بينهما في أشياء أخرى .  
فهما أولاً يشتركان معاً في نفس الوظيفة ، فإذا كان الخيال الأول يجعل  
عملية الإدراك العام ممكنة وكذلك الخيال الثانوي إلا أن الأول أهم والثانوي  
أخص . ففي عملية الخيال الأول تسير النفس أغوار الموضوع والمفهم

(١) كولردج ص ١٥٩، ١٥٨

Coleridge's Shakespearean Criticism, Vol. pp.212-213,

به حتى لتكاد الذات تصح موضوعا وللوضوع ذاتا ، ومن خلال هذا الالتحام الذى يتم فيه اندماج الذات بالموضوع تتكشف للذات حقيقة الموضوع الجوهرية فيصل الإنسان إلى حقيقة الشيء الذى أمامه . وتكون هذه العملية بمثابة الأساس الذى تقوم عليه المعرفة كلها .

ولكى نترك التجريد إلى التحديد نضرب مثالا واحدا لعملية الإدراك هذه وما يتم فيها من خيال :

فإذا حارلت مثلا أن أعى موضوع « المسكتب » الذى أمامى وأن أدرك حقيقة فلا بد أولا من وجود مكتب ، ومن وجود ذات تدرك هذا المسكتب لأن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه ، كما أن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها . ولا بد ثانيا من أن يتم نوع من التصور ، تصور الذات لجزيئات يتركب من مجموعها ما يدل فى دائرة الحس على صورة المسكتب وبذلك يتم الوعى بالشيء الذى هو صورة المكتب .

نستنتج إذا مما سبق أنه لا يمكن أن يتم الوعى بالمكتب وبوجوده حقيقة إلا عن طريق العلاقة بين الذات وموضوع إدراكها . وأن هذه العلاقة تستلزم بالتالى عملية كشف يعمل فيها الخيال والتصور عملهما ، وتسبر فيها النفس أغوار الموضوع الذى تكتشفه إلى أن تفتى إلى إدراك الحقيقة الجوهرية لهذا الموضوع .

وإذا صحت هذه المقدمات يكون الوصول إلى المعرفة بصفة هامة من وظائف الخيال الأساسية ، وهذا هو ما عناه كولردج بالخيال الأول الذى هو عنده القوة الحسوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا .

وإذا كان الخيال الأول يقوم بهذا الكشف بأن يسبر أغوار الشيء

موضوع المعرفة ، فسكذلك الحال في الخيال الثانوى الذى هو الخيال الشعرى ، فالذى يحدث في الخيال الشعرى شبيه بالذى يحدث في الخيال الاولى مع وجود بعض فروق هامة وضروية . فالخيال الاولى يسعى إلى الوقوف على ماهية الاشياء وإدراكها . ويحتاج إلى سبر أغوار الشيء والنفاذ إلى أعماقه كما لا يخفى أن إدراك حقيقة الشيء وماهيته أمر يتكون في بطنه ، فلسكى نحاول إدراك المهرم مثلاً ينبغي أن نتدرج في معرفة وجوهه وزواياه وعلاقة الشكل الهرمى بما سواه من الاشكال الهندسية الأخرى .

واسكن الإدراك في الخيال الشعرى أو الخيال الثانوى ليس إدراكاً يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التى يتركب من مجموعها الشيء المدرك ، وإنما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التى تهمة فقط من الشيء المدرك . والصورة في الخيال الثانوى أو الشعرى تهمننا من غير شك أكثر من مجرد الإدراك ، لأنها قد تكون أقوى من جهة أن التخيل سوف يقتصر على ما يهيمه من موضوعها ، كما أن الصورة في الخيال الشعرى لا تهتم .

والصورة في الخيال الشعرى تستلزم أن يكون موضوعها غائبا على النقيض من الإدراك الذى يفترض وجود موضوعه ، ومعنى هذا أن الفنان عندما يريد أن يتخيل صديقه (عليا) وهو يأكل أو يلعب أو في طريقة حديثه أو ضحك أو سلوكه مع الناس ، لا يعطينا صورة (على) المادية ، وإنما يعطينا صورة (على) كما تراهى له أو كما يتخيله هو غائبا أو حاضرا . وفرق كبير بين صورة (على) وبين (على) نفسه . ففى مجال الإدراك يكون الموضوع هو (عليا) نفسه ، أما فى مجال التخيل الشعرى فيكون الموضوع هو صورة (على) . والفرق بين (على) وبين صورة على كالفرق بين الشيء المساده الخارجى

الثابت وبين الشيء المتحرك الذى يظهر ويختفى .

وخلاصة هذا الكلام أن إدراك (على) يفترض وجود (على)، أما تخيل الماهر (على) فى أى حالة من حالاته لا يفترض وجوده . فقد يكون على غائبا أو مسافرا ويتخيله الشاعر فى أى فعل من أفعاله . على أن تخيل الشاعر لأفعال على هى عملية تركيبية كثيرة تنحصر (علينا) أو شخصيته كما يعرفها الماهر ، ولكنها لا تستلزم وجود على ، (فعل) فى هذه الحالة غائب عن الإدراك الحسى ، أو موجود فى مكان آخر . من أجل هذا كثير ما نقول إن فى خيالى صورة فلان من الناس . ومعنى هذا أن فلانا هذا غائب أو غير موجود . فالصورة إذن فى الخيال الثانوى تفترض عدم وجود الشيء . وإذا كان الفن يتخذ موضوعه أو مادته من الطبيعة ، فإنه يعطينا هذه الطبيعة بعد أن يفترض أنها غير موجودة ، أو موجودة فى خارج نطاق إدراك الحسى .

هذه إحدى الفروق التى تكون بين الوعى أو الإدراك ، وبين الصورة الشعرية . وهى كذلك إحدى الفروق الأساسية بين الخيال الأول والخيال الثانوى . وهذه النقطة سوف تسهلنا بالضرورة إلى الفرق الآخر بين الخيال الأول والخيال الثانوى .

فإذا كنا قد اقتنعنا بأن الصورة الشعرية إنما تستتبع أن يظهر موضوعها المادى فى حكم المعدوم ، وإذا كنا قد اقتنعنا بأن الخيال يتخذ مادته من الواقع واسكنه يلغيه أو يعتبره غير حاضر ، أمكننا أن نفهم ما يعنيه كولردج بكلماته التى فرق فيها بين الخيال الأول والخيال الثانوى ، والتى تقول :

د أما الخيال الثانوى فهو فى عرقى صدى للخيال الأول غير أنه يوجد مع الإرادة الراحية . وهو يشبه الخيال الأول فى نوع الوظيفة التى يؤديها

ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه . أنه يذيب ويلاشى ويحطم  
لكى يخلق من جديد . هذه الإذابة والتحطيم والخلق من جديد هى ما حاولنا  
تفسيره سابقا عندما أدركنا أن الخيال الشعرى أو الصورة الشعرية إنما  
تفترض موضوعا فى حكم المعدوم . وأنها على الرغم من تناول موضوعاتها  
من الطبيعة فهى تعتبر الطبيعة غير حاضرة . أنها تلفبها لتقيم مكانها - صورة  
- عن طريق الخيال من الواقع . فاللوحة التى يرسمها فنان لها أصل فى  
الواقع أو فى الطبيعة ؛ ولكننا متخيلة فى مجموعها . والمادة التى تتألف منها  
هى عبارة عن أجزاء من الطبيعة ، ولكننا فى اللوحة الفنية عمل من صنع الخيال  
استطاع أن يجمع الأجزاء المتفرقة فى الطبيعة ويصهرها ويوحد بينها فى  
صورة متخيلة .

وهذه العملية التى يقوم بها الفنان تحتاج إلى هذه المراحل التى حددناها كدرج  
فى كلماته : « يذيب ويلاشى ويحطم لى يخلق من جديد » .

على أن هذه العملية التى يقوم بها الخيال الشعرى (الثانوى) عملية تحتاج  
إلى رجل غير عادى إلى فنان ، ونقصد بالرجل غير العادى هنا الرجل القادر  
على أن يرى فى الطبيعة التى أمامه أو للواقع الذى يشاهده رؤية جديدة ،  
فالرجل العادى على عينيه غشاوة ، هذه الغشاوة قد أوجدتها العادة والتقاليد  
والأوضاع الاجتماعية والمقاييس السائدة والمتداولة . ومن ثم كانت نظراته  
للطبيعة نظرة عادية لا جديد فيها . أما الفنان فهو إنسان يتمتع بقدر أكبر من  
الحرية لا يتوافر للرجل العادى ، فهو لا يقع أسيرا لهذا القيد الذى يقيد الرجل  
العادى فى نظراته للأشياء ، لأنه يتمتع بقدر أكبر من ملكة التخيل وبقدر أكبر من  
السيطرة على تجربته ، ولأنه أقدر من غيره تأثرا بالأشياء وإحساسا بها .  
فجمال الإثارة عنده متسع ورحب .



من أجل هذا كان الشاعر والفنان قادرين عند رؤيتها لموضوع تأملها أن  
أن يجدوا دائما في هذا الموضوع مثيرا وجديدا . وذلك لأنها قادرة بطبيعتها  
على تعظيم كل ما ألقت به العادة والتفايد على الموضوع من حجب ، فينظران إلى  
أي موضوع كما لو كانا ينظران إليه للمرة الأولى ، فتولد لديها الدهشة  
والعجب ، وتثار لديها من الأحاسيس مثل ما يثار لدى الطفل الذي يتعرف على  
الشيء لأول مرة . من أجل ذلك لا يوجد أمام الفنان أو الشاعر شيء مألوف أو  
معاد أو مكرر . إن كل شيء يبدو أمام أعينهما جديدا ، ويصبح عند تناولها ذا  
دلالة مختلفة عما كانت له .

هذه الدلالة الجديدة آتية من هدم كل الارتباطات القديمة التي تحصل  
بالموضوع والتي سادت أذهان الناس عنه ، ومن إضفاء روح جديدة أو جو  
جديد . ولا يكون ذلك إلا بعد أن يخلع عليه الشاعر من ذاته ما يكسبه معنى  
جديدا . من أجل ذلك استشهد كولدج بهذا المثال من شعر بيرنز فقال :

« من منال لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر  
إحساسا جديدا وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين  
يشبه فيهما الذاة الحسية :

بالثلج الذي يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفى إلى الأبد . » (١)

على أن الخيال الثنائوي ، وإن كان قادرا على أن يذيب ويلاشي ويحطم  
لكي يخلق من جديد فهو بحاجة إلى قوة أخرى في ذات الفنان تجعل من

هذه الرؤية الجديدة عملا خاضعا للنظام ، وقادرا على السيطرة على التجسرية وتنظيمها . وهنا يدخل جانب الإرادة الواعية التي أشار إليها كولردج في تعريفه السابق ، والذي جعلها إحدى الصفات التي تميز الخيال الثانوي عن الخيال الأول .

فالدوافع التي تتصارع دائما في نفس الفنان والتي يعترض بعضها سبيل البعض الآخر عند غير الفنانين والشعراء قادرة على أن تجعل لدى الفنان حالة من التوازن والثبات ودوامة عالية من النظام . ولن تتحقق هذه الدرجة من النظام إلا بتدخل قدر من الإرادة الواعية التي تقوم مع الخيال بعملية جمع الاستجابات الحرة العاطفية عند الشاعر والربط بينها وتنظيمها .

فالصاهر كما يقول ريتشاردز « يقوم بعملية إختيار غير واعية تفوق سلطان المادة ، والدوافع التي يوقظها تتحرر ، عن طسريق تلك الوسائل ذاتها التي تثيرها ، من ذلك الكبت الذي تهجمه الظروف العادية ، وتمتد يد الدوافع الدخيلة أو التي لها علاقة بالموضوع ، والدوافع الناجمة عن ذلك يفرض عليها الصاهر نظاما بعد أن يسيطر ويوسع مجالها » ، (١)

والواقع أن عملية الإختيار هذه التي يقوم بها الفنان عندما ينظم دوافعه ، ويجمع صوره ، ويضم بعضها إلى بعض لا بد فيها إلى جانب اللاوعي من قدر من الإرادة الواعية . فإن الجانب الواعي في هذه العملية كفيل مسع ما لدى الفنان من ملكة الإبداع والتخيل أن يمنع العمل الفني شطحات الخيال أو نزواته . وأن يحوله من كتلة غير منظمة من الصور إلى عمل فني موحد .

---

(١) مبادئ النقد الأدبي ص ٣١٤

هذا ولا بد في العمل الفني الذي مجاله الخيال الثانوي من أن تكون الصورة الخيالية مصحوبة بالعاطفة. ويفسر سارتر هذه الظاهرة عندما يتحدث عن الصور التي ينتجها الخيال فيقول :

« فإذا أثرت في خيالي صورة ( على ) الصديق في موقف له أمس من شأنه أن يذكر عاطفة الحب له ، فقد أتخيل الموقف فينبعث الحنان ، وقد يكون الحنان نفسه سببا في إثارة الموقف . ولكن في كلتا الحالتين هناك فرق بين العاطفة تجاه الواقع حين تولدت في نفسي واقعا وأنا مسح ( على ) أمس ، وبين العاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه في تخيل له الآن . ففي الحالة الأولى ( الواقعية ) كانت العاطفة نتيجة ، على حين هي في الحالة الثانية سبب لبعث الموقف أو مصاحبة لتخيله ، وهي في الحال الأولى يشيرها الفسور ، وأنا فيها أقرب إلى السلبية ، على حين هي في الحالة الثانية إرادية ذاتية ، وفي الحالة الأولى كانت العاطفة صدى للواقع ، تستمد منه قوتها ، وفيها حينذاك عنصر المفاجأة والتحقق ، على حين هي في الحالة الثانية مثارة وقفت عند حد معين تحتاج لقوة الخيال كي تتجلى . » (١)

هذا النص الرائع من سارتر يوضح ملازمة الصورة للعاطفة في العمل الفني كما يوضح الفرق بين العاطفة تجاه الواقع ، والعاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه وعند غياب الواقع . ففرق بين أن أرى ( عليا ) وهو في موقف يشير عاطفة الحب له ، وبين أنه أرى موقف ( على ) نفسه من خيالي بعد ذلك فتشير الحادثة نفسها في نفسي لإحساسات أخرى . هذا بالإضافة إلى أن موقفي وأنا أشاهد

---

(١) الممثل إلى القلم الأدبي الحديث ص ٤٩٨ ، ٤٩٩

عليها أمامي غير مرقى وأنا أتخيله غائبا . ففي الحالة الأولى كنت مشارا بما هو واقع أمامي من حدث . أما في حالة غيابه فإن الأثارة وليدة إرادتي أنا الذاتية وذلك عندما أعدت صورة الموقف من جديد في خيالي .

والمفروض أن كل صورة شعرية هي وايدة الخيال الشعري أو الثانوي والمفروض كذلك أن الفن تركيب للعاطفة والصورة ، أو بعبارة أخرى أن الصورة هي وايدة العاطفة ، وأن العاطفة بدون صورة هياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة .

ويؤدي بنا هذا المزج بين العاطفة والصورة إلى حقيقة هامة وهي أن من وظيفة الخيال الثانوي أو الشعري أن يعمل على التوازن بين العاطفة والصورة وبين الشعور واللاشعور ، وأن يحقق بينهما الانسجام والوحدة . وهذا أيضا يفسر بدوره جزءا من الجانب الإرادي في عملية الخلق . فقد أوضح سارتر في نصه السابق أن عملية التخيل هي في الحقيقة عملية لإرادة ذاتية ، فالعاطفة التي في نفسي إزاء موقف ( على ) الذي يشهه الحنان أو الحب هي التي أثارت الموقف من جديد ، وأصبحت في حاجة لقوة الخيال لكي يحيا الموقف في نفسي من جديد ، ويشير ما يشهده من أحاسيس .

على أن جانب الإرادة الواهية التي أشار إليها كولدريج وهو يفرق بين الخيال الأولى والخيال الثانوي لا يتمثل فقط في الإرادة الذاتية على تخيل الموقف وبشبه وإثارته من جديد على النحو الذي أوضحه سارتر ، وإنما تقوم الإرادة الواهية بواجب آخر وهو التحكم في العاطفة المهتوية المطلقة بلاثيه أو شرط عن طريق فرض نظام عليها . قد يكون هذا النظام في الخضوع للعقاب الفنى الذى ستصعب فيه التجربة أو العاطفة مثل الخضوع مثلا لوحدة موسيقية مكررة ، أو لنظام معين يفرضه لون معين من الأدب كالقصيدة

والمرحبة مثلا : فإن لها قوالبها وأصولها ونظامها الخاص . وواجب الفنان أن يوازن بين عاطفته وبين نظام الفن الذى يصوغ فيه تجربته ، بحيث ينتهى الأمر بالتنازع التام بين الشكل الخارجى وبين الصورة الخيالية ، بحيث يصبح الوزن العبرى أو القالب نابها من انفعال واحد وعاطفة واحدة . وعندئذ يتم الاتحاد العضوى الذى هو نتيجة طبيعية لما يحققه الفنان من توازن تقوم فيه الإرادة الراحية بنصيبها مع الإرادة غير الراحية .

### الفرق بين الخيال والتوهم :

بعد أن عرضنا لآه الفروق بين الخيال الأول والخيال الثانوى ، ننتقل إلى الموضوع الثانى الذى أثاره تعريف كولردج للخيال وهو موضوع الفرق بين الخيال « Imagination » وبين التوهم « Fancy » .

والفرق بين الخيال والتوهم مرتبط عند كولردج بهذا الجزء من ذلصفته الذى خالف فيه ( كانت ) ، والذى فصلنا القول فيه آنفا . عرفنا بما سبق أن ( كانت ) لم يكن يؤمن بأن لدى الإنسان ملكة تمكنه من أن يتعدى عالم الظواهر ، وأن يستكشف الحقائق المطلقة التى توجد وراء هذه الظواهر . وقلنا إن كولردج لم يوافق ( كانت ) على هذا المبدأ ، ذلك لأنه كان يؤمن بأن فى الإنسان من القوى ما يستطيع بها أن يصل إلى معرفة الحقيقة المطلقة . وقلنا إن الخيال عند ( كانت ) هو مجرد وسيلة لجمع الجزئيات الحسية المتفرقة ، ووضعها تصف مقولة من مقولاته المعروفة ، ولكنه ( أى الخيال ) غير قادر على الوصول إلى الوحدة الجوهرية التى تكن وراء هذه الجزئيات .

أما الخيال عند كولردج فهو القوة الفادرة على الخلق والتوحد . فهذه الأجزاء المتفرقة فى الطبيعة لا ينقلها إلينا الفنان كما هى ، ولا يهدف بنفسه إلى

الربط فيها بينها تحت مقولة عقلية واحدة أو فكرة منطقية واحدة ، ولا هو يقصد إلى تحقيق فكرته واقعا بتصويرها . وإنما يقصد للفنان إلى جعل عمله الفني أو لوحته الفنية التي تستمد أجزاءها من الطبيعة موضوعية بتصويرها ، وهذا قائم على تخيلنا النموذج في الطبيعة . وبديهي كما قلنا سابقا أن عملية الخيال هذه قد ألغت الطبيعة أو اعتبرتها أمراً غير موجود واقعا . وكل ما في الأمر أن الفنان يعيش للوضوع الذي هو في الطبيعة بكل وجدانه ، ويتخلص عليه عاطفته ويسخر في تأمله ثم ينتهي إلى حقيقة جوهرية تكشف له فيه . ثم ينتج عن هذا كاه صورية منخبة في بحر عها تحقق الوحدة الحيوية الكامنة وراء هذه الجزئيات ولا يتأتى هذا كاه إلا بالتحام الذات بالوضوع انهماجا أشبهه بالانحام الذي يتم داخل قرن عندما تلقى فيه ببعض قطع من معادن مختلفة لكي تخرج شيئا واحدا منصهرا . إن الذات كالمؤثر السيكاني ، تمزج بهما موضوعات وتجارب ، ثم تنبعث كلها في شكل آخر جديد له صفات السكان المعنوي الحي .

ولعل أبرز ما يميز الخيال عن القوم هو أن في الخيال كما يقول كولردج « قوة تركيبية سحرية » تتحقق فيها ثنائية الروح والمادة . ففي مجال الخيال يتحتم على الفكر التحليلي أو الإدراك العقلي أن يعمل تحت الاشراف المباشر للحدس . ومن ثم فإن أي عمل فني لابد أن ينبع من باطن الفنان ، وألا يكون مفروضا عليه من الخارج ، كما أن روح الفنان في مجال العمل الفني الذي هو ثمرة من ثمار الخيال وأثر من آثاره لابد أن تكون متغلغلة ومنشرة في جميع أجزاء العمل الفني ، بحيث يظهر القارئ القصيدة أو المسرحية أو غيرها من أهال الفن الأدبي بأن العقل والفكر والمنطق لا تعمل وحدها . وبمحيط يدرك أن الذي يعرضه الفنان علينا ليس مجرد مجموعة من الأفكار أو الموضوعات التي

يربط بين جريئتهما فكر « مجرد ، خيال من إحساس الشاعر وعاطفته ، أو ذاكرة اختزلت الكثير من الصور حتى إذا جاء موقف يمارس فيه الفنان نشاطه تداعت الموضوعات المخزنة في الذاكرة وفق قانون تداعى المعانى دون أن يعتمد التداعى على حالة الفنان العاطفية ، ودون أن يربط بين هذه الأجزاء الباردة والواردة من الذاكرة حرارة الانفعال التى تصدر كل هذه الأجزاء ، وتخلع عليها روح الفنان ورؤيته للحياة طابعا مثاليا طفيفا على حد تعبير كولردج .

إن الربط بين الأجزاء الباردة وفق قانون تداعى المعانى هو فى الحقيقة ربط عقلى مجرد من العاطفة . وهذا الربط الذى يتولد عن العقل أو المنطق وحدهما هو ربط لا يحقق الشروط الأساسية للعمل الفنى ، بل ويتناقض أصلا مع حقيقته وطبيعته .

فإذا كانت غاية الفنون أن تتماهى بالحقيقة وجها لوجه فإنها لا تفعل ذلك بالفكر وحده ، ذلك أن رؤية الفنان للحقيقة هى وليدة هذه الثنائية التى تحدثنا عنها سابقا ثنائية الروح والمادة ، وهى كذلك وليدة امتزاج حقيقى ومباشر بين قلب الفنان وعقله من ناحية ، وبين الطبيعة ومظاهر الحياة من سواه من ناحية أخرى .

من أجل ذلك قال كولردج : أن التفكير العميق لا يبلغه إلا ذو إحساس عميق .

وهذا هو الفارق الأساسى بين الخيال والقوم عند كولردج . فبينما يجمع التوهم بين جريئات باردة جامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى جمعا تمسكيا ، ويصبح عمل التوهم هندسة ضربا من النشاط الذى يعتمد على العقل مجردا عن حالة الفنان

العاطفية، نجد الخيال يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين الإنسان والطبيعة . بأن يقوم بعملية اتحاد تام بين الشاعر والطبيعة أو بين الشاعر والحياة من حوله . ولن يتم هذا الاتحاد إلا بتوافر العاطفة التي تبرز الشاعر هنا .

ولقد أوضح برجسون هذا الفارق بين الخيال والتوهم في كتابه « مصدر الأخلاق ومصدر الدين » وذلك عندما تحدث عما سماه « بالانفعال الاصيل للفريد » فيقول :

« إن في استطاعة من يمارس فن الإنشاء الأدبي ، إن يتبين الفرق بين العمل حينما يترك شأنه ، وبينه حين يتوقف بنار الانفعال الاصيل الفريد الذي يولد من توافق بين المؤلف وموضوعه . أى من الحسدس .

في الحالة الأولى يكده الروح ويعمل برود ويجمع بين معان تجرى في الفاظ منذ زمن طويل ، معان يقدمها إليه المجتمع في حالة جود وصلابة . أما في الحالة الثانية فيبدو أن المواد التي يقدمها العقل قد دخلت مقدما في عملية صهر وامتزاج ثم تصلب بعد ذلك وتجمدت من جديد وأخذت شكل معاني يأتي بها الروح ذاته . وحينما تجد هذه المعاني ألفاظا موجودة فعلا تكفي للتعبير عنها فان ذلك يعنى صدقة سعيدة لم يكن يعلم بها أحد . فالواقع هو أنه لابد لنا من أن نعين للصدقة غالبا ، وأن تلزم مدلول اللفظ أن يلائم الفكر أو المعنى . وفي هذه الحالة يكون الجهد شاقا ، والنتيجة غير أكيدة ، إلا أن مثل هذه الحالات هي وحدها التي يحس فيها للروح أو يعتقد بأنه خلاق . ولا يبدأ الروح من عوامل كثيرة جاهزة يصل منها إلى وحدة مركبة لا يوجد فيها أكثر من تنسيق جديد للقديم ، بل إن الروح ينقل في خطوة واحدة إلى شيء يبدو في نفس الوقت واحدا وفريدا . شيء يسعى بعدئذ إلى الظهور



بقدر المستطاع في حدود التصورات الكثيرة المشتركة التي تقدم لنا سلفا في شكل الألفاظ ، (١) .

وإمل أبرز مثل يوضح لنا هذا ، الانفعال الأصيل للفريد ، الذي حددنا عنه برجسون في هذا النص السابق تلك الآليات العظيمة التي تهيئها لها قصيدة المتنبي المشهورة التي نظمها عقب تلقيه هدية من صديقه القديم سيف الدولة . وذلك بعد أن طالع بيتها القطيعة ، وبعد أن تحول الشاعر عن صديقه الأسير على أثر تلك المفرة التي فرقت بينهما أمدا ليس بالقصير : رحل فيه المتنبي إلى مصر ، واتصل بكافور وطاني من صنوف التقييد والضغط والضيق ما طاق . ثم ما كان من خيبة أمل المتنبي وما كان لها من تأثير في نفسيته ، فترك مصر بعد سراع نفسي أليم ، وذهب إلى بغداد وبلاد فارس وفي تلك الأثناء جاءته هدية صديقه القديم فأثارت في نفسه ما أثارت من ذكريات ، وأهاجت شجونها كانت كامنة في نفسه ، وحركت إحساسا جديدا في فترة من العمر كان المتنبي قد انتهى فيها إلى حال من الإشفاق بعد طول جهاد وكفاح لم يشمرا شيئا ، إشفاق الشاعر على نفسه وإشفاقه على الغدير ، وإدراكه أن الحياة بها طالع بالمرء قصيرة محدودة موقنة ، وأنه قد كان من الخير ، مادامته الحياة على هذا النحو مجرد رحلة طابرة يقطعها الإنسان في هذا الوجود ، أن يعيشها الإنسان على نحو آخر ، وإن تكون علاقاته بالناس علاقة قائمة على الحب والود والصفاء ، وكان إحساساً بالقدم يقرض نفس الشاعر قرضا ، ويلسعه لسا ، عندما يحس بأن الحياة تسرع الخطى ، وأن كل شيء يمضي إلى الزوال

وأن الخير والحب وحدهما الباقيات . وكأن لسان حاله يقول : ليت الذى كان لم يكن ، بل ليتنا كنا نستطيع أن نعيش الحياة مرة أخرى فنتجنب ما وقعنا فيه من أخطاء . وتلافى ما كان يستبد بنا أحيانا من أهواء . فما أكثر ما تباعد أهواؤنا ورغباتنا بيننا وبين إدراك الحقيقة المنطوية وراء مظاهر الحياة .

لأنها لحظة من اللحظات التى تبدأ فيها النفس بعد مراحل من الانفصال المريب مع الحياة فتتجمع لدى النفس ما تشعبت من مشاعر ، وذلك عندما يستمرض الإنسان ما مضى من حياته ، ثم يلقى نظرة على هذا الحشد من الأحداث التى غاصها ولم يظفر منها بشيء . فتنتابه حالة من الالام العميق .

ولعل هذه الهدية التى تلقاها المتنبي من صديقه الأمير بعد هذه القطعية الطويلة ، وما تنطوى عليه من رمز لمحبة قديمة كامنة فى أعماق الرجلين أن تكون هى الشرارة التى فجرت هذا الانفصال فى نفس المتنبي ، وأتاح له لمشاعره أن تتركز وتتجمع فى هذه الرؤية الجديدة للحياة ، والتى نراها تنقشر فى المنقطع القزلى من القصيدة حين يقول :

|                           |                              |
|---------------------------|------------------------------|
| مالنا كلنا جويا رسول      | أنا أهوى وقلبك المتنبول (١)  |
| كلما عاد من بعثت إليها    | غارضنى وخسان فيما يقول       |
| أفسدت بيننا الأمانات عينا | ها ، وخانت قلوبهن العقول (٢) |

(١) الجوى الذى أسابه الجوى ، وهو داء فى الجوف . المتنبول : الذى هببه الحسب

(٢) معنى خيالة القول هنا أنه الملل يسول للأب الحياة . ويرى للرسول أن يقع فى

غرام ليس له ، وذلك عندما يغابه الهوى فيتنسى ما حمله من أمانة .

تفتكي ما اشتكيت من طرب الشوق      ق إليها والشوق حيث النحول (٧)  
 وإذا خامر الهوى قلب صب      فعليه لـكل عين دليل (٢)  
 زودينا من حسن وجهك ، ماذا      م ، فحسن الوجوه حال تحول  
 وصلينا نصلك في هذه الدنيا      فان المقام فيها قليل  
 من رأيا بعينها شاقه القفا      ن فيها كما تشوق المحول (٣)  
 إن ترينى أدمى بعد يداض      فحميد من القناة الذبول (٤)

قد تقرأ هذه الآيات ثم تتصور أن سر جمالها وروعها كامن في هذا الغزل الرقيق ، أو في عاطفة الحب المعبودة التي تضيئ من أبيات هذه المقطوعة ، والتي تصور علاقة إنسان يحب بامرأة لا يملك كل من رأها إلا أن يقع في غرامها ، حتى هذا الرسول الذي يرسله العاشق إلى حبيبته لا يستطيع أن يقارم مالا بد من وقوعه .

فما إن يقع نظر هذا الرسول على هذه الحبيبة حتى يفتنه حسنها ، ويمالك عليه كل لبه ، ويضطر رغما إلى إظهار الفديرة ، وإلى الخيانة فيحمل إيهسا من القول ما يغير قلب المرء على صاحبها ، والذي يحمله على الخيانة أمر فوق إرادته ذلك هو فتنة هذه المرأة وسحرها . ولن يجدى مع هذا الرسول شيء من اللوم أو العقاب ، فهو رجل مغلوب على أمره أمام فتنة لا يستطيع لها دفعا ، فتنة سولت له خيانة صديقه . ولكم حاول هذا الرسول الذي ائتمنته صديقه

(١) الطرب : خفة عذت عند الفرح والحزن . والشوق حيث النحول : ملا لم يكن فاحلا لم يكن مهذبا .

(٢) خامر : خالط      العيب : العيب والشوق

(٣) الضان : المتيون واحدها فاطن      والمحول : المتحولون

(٤) آدم بضم الدال وفتحها : إذا شحب لونه وتغير .      والقناة : قناة الريح

فحمله رسالة إلى صاحبه أن يحافظ على الأمانة فلم يفلح ، ولكم حارل كذلك أن يخفى ما في نفسه من الحب فلم تسمعنه القوى ، فيبدو مذهولا مشدوما قد فضحه الحب واستول عليه وغلبه ، وأصبح عليه لكل عين دليل .

قد تقرأ هذه الأبيات فتأخذك منها هذه اللفة الصادقة للتأبئة من قلب مهذوف بحب صاحبه ، وقد تروك منها البساطة ، وقد يشتك منها قدرة المتنبي انخارقة على إثارة انفالك والتأثير فيك بما وهب من طاقة شعورية عالية استطاعت بحق أن توقفك أمام تجربة حية لإنسان يؤرقه الحب ، لإنسان بلغت عنده العاطفة من التركيز والعمق درجة جعلتك تدبر بما في الفاظ الشاعر وصوره من توقد وحرارة .

وقد تقرأ هذه الأبيات فتنف عند جزئياتها وصياغتها ، وتفر لكل بيت منها بل ولكل جملة بوقعها وشدة تأثيرها ، وقد تدفعك هذه العلاقات الحية التي استعان بها المتنبي عندما أتى بالرسول وحله الأمانة ، وجعله يفار منه ويقع في الحب ويخون صاحبه ويشتكى من طرب الشوق ما يشتكيه . ويجعل من هذا الرسول موضوعا حيا قادرا على تصوير الصراع المصاطفي في نفس الشاعر ، وعلى إحاطة محبوبته بهالة من التأثير بالغة الحد . وعلى بيان ما في أعماقه من شوق لها ، وما يعاينه من لفظة تكاد تبلغ حد الإشفاق والخوف من أن يفلت الزمان من يده حين ينشأ صاحبه أن تروده بجمالها قبل أن يتبدل جمالها ويذول ، وقبل أن تذهب الدنيا ، فإن المقام فيها قابل والمرحلة هنا قريبة .

أقول قد تقرأ هذه الأبيات فيأسرك منها هذا الموقف الإنساني الذي يتمثل في قصة حب جمع لك الشاعر فيها جملة من العناصر ، واختار لك فيها

من وسائل الصياغة وما أشاع فيك تلك العاطفة وآثار فيك هذا الانفعال ، وأنت عني في أن يبلغ بك الشاعر هذه الدرجة من الصدق ، وقد يكون لك العذر حين تقف عند هذا المقطع الغزلي فتعيقه بكل وجدائك . ولكنك عظمى أشد الخطأ إذا تصورت أن كل ما في هذا المطلع الغزلي من جمال وروعة إنما مرده لهذه العلاقات الإنسانية وحدها ، أو لهذه العاطفة المغلفة المركزة العميقة التي قلما تلوح كاذبة .

نعم ، أنت عظمى إذا وقفت في فهمك لهذه القطعة عند هذه الحدود . وليس من شك في أنك تظلم المتنبي أبلغ الظلم إذا قصرت ما في الأبيات السابقة من روعة عند حدود الفهم المباشر ، أو قل عند حدود تلك الأنغام الحلوة المنبثقة من هذا الغزل الصادق . ذلك أن في أبيات تلك المقطوعة ما يتجاوز حدود هذه الحادثة بين الشاعر وصاحبه ، إذا صحت ، وفيها ما ينقل بك إلى جوار نفوس آخر ، وإلى تأثير أبعد من تأثير عاشق يبكى لوعجه أو شوقه أو حنينه إلى محبوبته .

إننا هنا في هذه الأبيات بالذات أمام شاعر ينظر إلى الوجود والحياة من زاوية خاصة ، ويخلق على الحادثة التي أمامه ما في أعماقه من رؤية للحياة . فليس الأمر أمر صديقة يحبها أو تحبه ، وليس الأمر أمر رسول يحمل عنه الأمانة فيخونها ، وليس الأمر أمر لهفة وشوق وإشفاق من زوال العلاقة أو ضياعها أو أمر خوف من ذهاب الحياة وفنائها قبل أن ينال من عقيقته ما يريد . وإنما الأمر أمر شاعر ينظر إلى الحياة نظرة جديدة ، نظرة أبعد مدى من نظرة الحب العاشق ، إنها عاطفة رجل أدرك للحظة واحدة أن كل ما كان له من ماض في الحياة قد ضاع في غير ثمرة ، وأن الباقي لديه من العمر أقل بكثير مما ذهب ، وأن

ليس أمام الإنسان في موقف كهذا إلا أن يتمسك بما بقي له من حياة فيعيشه بفلسفة جديدة وبروح هاشقة مقسحة محبة. ومن ثم ترى هذا الإحساس بالمرارة والأسى، وترى هذه الرغبة في تلافى ما فات، وترى لفة إلى الحب حب الناس جميعا. فلو أدرك الناس هذه الحياة ورأوها بعينها، وعرفوها على حقيقتها لأحب بعضهم بعضا ولهاقنا فيها الفاطن المقيم لقلة مقامه، كما يشوقنا الطاعن المرتحل فهي حياة طابرة كأنها الحلم.

هذه هي حقيقة الشعور الذى كان يعيشه المتنبي عندما صدر عن هذه الأبيات. وهذا الشعور هو الذى يغمر القطعة الغزلية كلها فيلونها بلون هذا الإحساس وينفى عليها رؤية الشاعر للحياة وفكرته عنها. وروحة المتنبي هنا هي في قدرته على أن يجعل هذا الشعور يسيطر على أبيات المقطع الغزلى كله ويعطيه بطابعه، بحيث أصبح هذا الطابع المثالى الطفيف على حد قول كولردج هو الذى يخزله الشاعر على الكل.

وإذا كان المتنبي قد صور في هذه القطعة امرأة يحبها، واستعان في سبيل ذلك بجملة من العناصر والاحداث، وأفاض ما أفاض من مشاعر الحنان والفرق، فإن ذلك كله على روعته وحسن أدائه كان بمثابة المشرقات وفواتح الشمسية، على أن الشيء الأخير الذى يغمرك عند اقتبالك من قراءة الأبيات ليس إلا هذا الطابع المثالى الذى يخزله الشاعر على الكل حين يريك مرقفه من الحياة، وحين ينتشر هذا الموقف في جميع أجزاء القطعة كلها فيلونها بلون معين بحيث تذوب فيه قصة الحب فلا تظهر إلا من بعيد.

وهكذا ترى أن المتنبي لم يجمع في هذه القطعة بين أجزاء باردة أو بين معان تجرى في الفاظ، وترددها الذاكرة من حافظتها أو مما اختزنته من الماضي.

ولأنها هي مواد دخلت في عملية صهر وامتزاج في ذات المتنبى وروحه بحيث استطاع أن يغمرها كلها بإحساس واحد تابع من موقف الشاعر ورؤيته للحياة في تلك اللحظة التي تلقى فيها هدية صديقه القديم .

مثل هذا الشعر هو وليد ملكة الخيال وهو الذى يشعر فيه القارئ بأن عاطفة الشاعر وإرادته متغلغلان في العمل الفني كله ومسيطران عليه . أما الشعر الذى لا تحس فيه إلا بجزئيات محدودة متناثرة بجمعها الشاعر ورصها الواحدة منها بجزر الأخرى فهو شعر وليد التوهم شعر خال من العاطفة ، هو أقرب إلى التصوير الخارجى للشيء منه إلى الخلق النابع من باطن الفنان .

ولعله من الأوفق بنا أن نضرب مثلا آخر لهذا النوع من الشعر الذى يعوزه الامتزاج الحقيقى بين قلب الفنان وعقله ، والذي لم يستطع الشاعر فيه أن يصهر جزئيات موضوعه في بوتقة خياله فيخلق منها شكلا عضويا حيا حتى يمكننا أن نميز في وضوح بين الشعر الصادر من الخيال والشعر الصادر من التوهم . نجد مثلا لذلك قصيدة شوقي التى يصور بها قصر دأنس الوجود ، وحاول أن تعمق الإحساس المنظوى وراء كل صورة من صور الأبيات الأولى في هذه القصيدة . وتأمل هل ترى من خلالها إحساسا واحدا متغلغلا في الأبيات ؟ وهل استطاع الشاعر أن يخلق على الموضوع الذى أحاطه روحا تنتشر في كل بيت من أبيات القصيدة بحيث يلد كل سطر السطر الذى يليه ، وتربط كل صورة بأختها ارتباطا حيا ، وبدرجة يصعب معها فصل سطر من هذه السطور عن الآخر أو تنحية كلمة عن التى تليها ؟

بقول شوقي :

أيها المنتحى بأسوان دارا  
كالثريا تريد أن تنفضا  
اخلع النمل واخفض الطرف واخضع  
لاتحاول من آية الدهر غضا  
قف بملك القصور في اليم غرق  
ممسكا بمضجها من الذعر بعضا  
كمذاوى أخفين في الماء بعضا  
ساحبات به وأبدن بعضا

يخاطب شوقي بهذه الابيات الرئيس روزفلت الذى جاء من بلاده ليزور  
هذا الاثر القرعوني الخالد أقصر أنس الوجود . وهو كما تعلم قصر قائم في وسط  
النيل تنغمر أجزاء منه في الماء وتطفو أجزاء أخرى فوق سطحه . وعلى رغم  
روعة البناء وأصالته وخلوده فقد تأثرت بعض جوانبه من فعل الزمن فتقطعت  
بعض أوصاله ، ومع ذلك فهو ما زال يحتفظ بجلال القدم ومهابته .

وقد أشار شوقي في البيت الأول إلى شيء من روعة هذا البناء وشموخه  
وجاه ودقة صنعه عندما صور به بالثريا ، كما أشاع أيضا إحساسا بالاشفاق على  
هذا الاثر الخالد من السقوط ، فهو لم يسلم على رغم خلوده من فعل الزمن الذى  
لم يشأ أن يتركه معافى ، فقد ظهرت عليه آثار الشيخوخة ، ودب فيه شيء من فناء  
حتى ليوشك أن يتداعى . على أنه على الرغم من هذا كله ما زال متماسكا يقف  
على قدميه في روعة وفي كلمتي انقضاض الثريا ما يدل على هذا كله ، فقد جمعت  
الكلمتان بين الإحساس بالخلود والروعة والجلال ، وبين الإشفاق بما عساه أن  
يصيب هذا الاثر من تضعضع أو زوال .



حتى إذا انتقلنا إلى البيت الثانى وجدنا الشاعر ، وقد تملسه هيبسة الأثر  
وجلاله وقديسيته ، يهيب بكل من يقرب منه أن ينطهر قبل أن يها بقدمه  
أرض هذا المسكان ، وأن يستقبله كما تستقبل الأماكن المقدسة بمحصد طاهر  
وقلب خاشع ، وأن يحتشم ويلتزم الوقار ، وبأخذ سميت المتعبد ، بل سمى  
المائل أمام عبقرية من تلك العبقریات الخارقة التى ترغمك على احترامها مهما  
بدت عليها من علامات القدم أو آثار البلى . وكأنى بالشاعر هنا يخشى أن يخامرك  
الفك فى عظمة هذا البناء حين تقع عينك على بعض ما تأكل من أجسامه ،  
وكانى به يخشى أن يدعوك هذا إلى الاستهانة بأمر هذا الأثر العظيم ، وما ينطوى  
عليه من رمز لعظمة الإنسان وخلوده ، فهناك عن مثل هذا الخطر بما استخدمه  
من أسلوب النهى المنطوى على التحذير فى الشطر الثانى من هذا البيت حين  
يقول :

اخلع النعل واخضع الطرف واخضع لآية الدهر غصنا

وإلى هنا نستطيع أن نفهم شيئاً عن الوحدة فى الإحساس بين البيت الأول  
والثانى كما نستطيع أن ندرك ما ينطوى عليه رؤية شوق لهذا الأثر العظيم من  
هذين البيتين ، فهى رؤية تمزج فيها عاطفة الإشفاق بمهاجر الإجلال والإكبار .

على أن هذه الرؤيا المحددة الواضحة فى البيتين الأولين لم تنشأ إلا أن تهتز  
ويصديها التخاذل والتفكك فيما جاء بعده هذين البيتين من صور . ففى البيت  
الثالث ينة ملك الشاعر إلى موقف جديد حين يجمالك أمام مشهد من الفرق يمك  
بعضهم من الذعر بعضاً فإذا بك فجأة تنتقل إلى حال من الشعور بالفرع  
والخوف حين ترى أمامك فى اليم غرق يصارعون الموت ويتمسكون بالحياة ،  
ولكنهم مع ذلك غرقى يعاونون من ذلك الشعور باليأس الذى ينتهـاب الإنسان

في تلك اللحظة الحاسمة التي تفصل بين الحياة والموت .

وكان يمكن لهذه الصورة الأخيرة أن تكون استمرارا للإحساس الأول الذي واجهنا في البيتين الأولين ، وهي الشخص في صورة النرجس التي تريد أن تنفض ولكن الذي أفسد الشيء كله ، وأبان عن زيف الإحساس ، وكشف لنا عن اهتزاز الرؤية ، وأثبت أن شوق لم يكن في الحقيقة صادقا في أن يخلع على الظاهرة التي أمامه وحدة متجانسة من الإحساس تهدف مع تصدد الصور إلى استهلاك موقف نفسي محدد من هذا الأمر الذي يصوره . ذلك أننا ، ونحن ما زلنا أمام صورة الفرق الذين يمسك بعضهم من الذعر بعضا ، والذين هم في حالة بين الحياة والموت ، نرى أنفسنا أمام مشهد من العذاري الساجيات الفاتنات يخفين في الماء بعضا ساجيات به ويبدن بعضا . وإذا القارئ منظر - أراد أو لم يرد - أن تهتز أمام عينيه الرؤية وأن يختلط عليه الأمر . فنحن لم نكد ننتهي من الإحساس بالفرع هؤلاء الفرق حتى يغمرنا إحساس من نوع آخر ، إحساس بهجة الحياة وشبابها ، بل وبذوق من النبض الحى الذي تستيقظ فيه الروح والجسد معا .

وليس الذي أفسد المعنى وأساء إلى الصورة الكلية مجرد هذا التناقض في العاطفة أو الإحساس . فرب قصيدة تبدو لأول قراءة وقد تناقضت فيها العواطف وتعددت المفاسر ، فإذا أنت أعدت قراءة هذه القصيدة مرة ومرة أحسست بأن هذه العواطف للتعدد تتجمع في إبراز موقف كلى موحد . فقد تبدو بعض القصائد لقارئ العادى الذي لا يتعمق أبصار الشيء ، أو الذي يكتفى بالظاهر من المعنى أنها قصائد ذات معنى طائى معين : كأن تكون العاطفة التي ينتهى إليها القارئ عاطفة تفاؤل بالحياة مثلا ، فإذا أعاد تأمل

هذه القصائد أحسن أن المغزى الحقيقي ليس هو التناول بالحياة وإنما هو التهاؤم بها : والمرجع في هذا كله إلى القراءة الصحيحة للشعر حتى يملك القارئ أن يخطط الانفعال السائد في القصيدة المسيطر عليها .

نقول ليس الذي أفرد المعنى عند شوقي بمجرد هذا التناقض بين عاطفتين . فقد يعترض أحد القراء فيقول: أين هذا التناقض الذي تزعمه ؟ وأي شيء يضر شوقي حين يرى قصور أنس الوجود غرقى ويراها في نفس اللحظة عذارى، ما دام الشاعر يعدنا منذ البداية عن التناقض القائم بين شباب هذه القصور وبين شيخوختها، أو بين ما فيها من فناء وحياة : فناء الزوال الذي يوشك أن يصيب هذا القصر ، وشباب الفن الذي مازال يعمل نبض الحياة في هذه الآثار الخالدة .

وقد كان يمكن لمثل هذا الاعتراض أن تكون له وجهاته لو أن شوقي نجح في أن يلقى بين أيدينا بجملة من الصور ثم يجمع بينها في خيط واحد . ولكن الذي حدث أننا لم نكد نقف عند مشهد يثير الخوف والفرع ، ولم تكف تستقر هذه العاطفة في نفوسنا حتى ارتعها ونحن ما زال واقفين أمام المشهد ذاته وأبدلها بأخرى

وأبدلها بأخرى متناقضة تماما . إذ كيف يمكن القصور أن تكون غرقى في حالة ذعر وصراع مع الموت وهي في الوقت ذاته عذارى وشيقات مليئات بالفتنة ونابضات بحيوية كلها ربيع وشباب . وإذا كان هدف شوقي أن يجمع لك بين الشيخوخة والشباب . شيخوخة الأثر وشباب الفن لكان الأولى به أن يلجأ إلى صورة أخرى غير صورة الغرقى الذين يصارعون الموت ، لأن مثل هذه الصورة لا تنشر في النفس صورة الفناء ، وإنما تبعث في النفس الإحساس

بالذعر والخوف والفرع وفرق كبير بين عاطفه الذعر وعاطفته الإحساس  
بالفضاء .

مثل هذه الصور التي تنفصل الواحدة منها عن الأخرى ، وتستقل بنفسها ،  
وتتناقض مع إخوانها ، ولا تحمل ما تحمله سائر الصور في القصيدة من مشاعر  
الفنان وروايته للحياة هي صور مفككة وليدة التوهم ، وهي جزئيات حسية متقطعة  
خالية من الروح الذي يوحد بين أجزائها .

مثل هذا اللون من الشعر يفصح ويكشف عن زيفه خلوه من العاطفة ، لأنه  
كثيرا ما ينفصل فيه العالم الخارجى عن العالم الداخلى للشاعر ، فتبدو اللغة التي  
يستخدمها الفنان وكأنها مجرد أداة لوصف العالم الخارجى كما هو واقع لا كما يدور  
فى نفس الفنان . وعندئذ تتحول اللغة عن وظيفتها الأساسية فى الفن وتصبح  
بمجرد إشارة إلى الشيء الذى يصفه الشاعر . وإذا انتهى الشاعر فى لغته وتصويره  
الى هذه النهاية فأقل ما ينبغى له ألا يدعى لنفسه أنه شاعر لأنه إذا أراد أن  
يسلك سبيل الفن فلا بد أن يستخدم اللغة للتعبير عما يخلج فى نفسه من داخل .  
أما إذا اكتفى الشاعر بجعل اللغة مجرد أداة لتصوير ما هو كائن فى عالم الأشياء  
دون أن يفعل بما يدور فى نفسه ، فإن أقل ما يستحقه مثل هذا الشاعر من الوصف  
أن يوصم بإفلاس العاطفة وانعدامها ، وأن ليس لديه ما يخلد على العالم الخارجى .  
عندئذ سوف نرى مثل هذا الشاعر مضطرا إلى أن يلجأ إلى جمع هذه الجزئيات  
الباردة الخالية من العاطفة فى تصويره على نحو ما رأينا فى الصورتين  
من شعر شوقى ، وعلى نحو ما نرى فى كثير من شعر الطليعة الخالى من  
الإحساس . أنظر إلى ما جاء فى وصف حافظ إبراهيم للنيل فى هذه الأبيات :

|        |       |        |       |        |        |
|--------|-------|--------|-------|--------|--------|
| والثيل | مرآة  | قنفس   | في    | صحيفة  | النسيم |
| صليب   | السما | نجومها | فروت  | بلجته  | موم    |
| نشرت   | عليه  | غلالة  | بيضاء | حاكتها | القيوم |
| شفق    | لا    | عيفا   | سوى   | ما     | شابه   |
|        |       |        |       | منها   | الاديب |

فهو تصوير أقرب ما يكون إلى نقل المذهب بصورة مفككة وفي غير انفعال صادق . وانظر إلى قول البهاء زهير يصف روضة .

|        |        |         |      |         |         |       |
|--------|--------|---------|------|---------|---------|-------|
| والطل  | في     | أغمسانه | يحكى | عقودا   | في      | ترائب |
| وتفتحت | أزهاره | فتأوجت  | من   | كل      | جانب    |       |
| وبدا   | على    | دوحاته  | تمر  | كأذاب   | الثعالب |       |
| وكأنما | أصمالة | ذهب     | على  | الأوراق | ذائب    |       |

فإذا أنت تتبعت صورة هذه المقطعة لم تجد ما يجاوز هذه العلاقات الجزئية التي أوجدها الشاعر بين المعبه والمسيبه به ، ولم تظفر بأكثر من الممارة في عقد للشاكلة المادية بين ثمر الشجر وأذاب الثعالب ، أو بين الطل على الأغصان والعقود على الصدور ، أو بين ما ينثره الاصيل من شعاع وبين الذهب الذائب على الأوراق فإذا أردت أن تتمتع بنفس الفنان ورؤيته الداخلية وما يريد أن يخفيه على المنظر الذي أمامه من عاطفة نابغة من ذاته لم تجد شيئا . وإذا أنت أردت أن تكشف عن وحدة عاطفية أو شعورية ترى في أبيات المقطعة وتلوونها بلون واحد فيسقط بك البحث دون جدوى .

وإن هذا من شعر خليل مطران الذي أحسن يوما بما ينطوى عليه الصيف في الصعيد من سأم وضجر ، وما يخفيه على النفوس في بعض اللحظات من الكلال والإعياء ، وما ينثره في الناس من هود حتى ترى كل شيء جامدا

يخيم عليه الخول والنعاس . انتشر هذا الإحساس في كل شيء تقع عليه عين الشاعر : في الرمال والحقول وصفحة المياه في النيل ، فجاءت هذه الأبيات التي تحمل لحظة إحساس واحدة تنساب في القصيدة كلمات وصوراً وتوقفك أمام نفس تنقل إليك ما يدور في داخلها لا ما يقع خارجها . يقول مطران :

|                           |                         |
|---------------------------|-------------------------|
| أر قد الصيف في الصيد لظاء | فأجف الحقول والآجاما    |
| وغدا الناس بين جو كثيف    | مترد من الغبار غماما    |
| وفلاة كأنما الرمل فيها    | شرر منه لمعة واضطراما   |
| وكأن المياه في النيل تجري | بخطى أبطأت ونهر تعامى   |
| شبه ذوب الرصاص في الكبريط | فاذا ما طفى برفق ترامى  |
| ومرا الأعين الكلال ، فأنى | نظرت حمرة رأت وقتاماً   |
| وكأن النعاس في عصب الأرض  | تمشى فكل مذهب نساماً    |
| وكان الذي التي صنعتها     | أمة القبط متعبات قياماً |

فانظر كيف استطاع الشاعر في الأبيات السابقة أن يجمع لك بين هذه الجزئيات في وحدة عضوية متكاملة ، وكيف استطاع كل جزئية منها أن تضيق إلى سابقها إحساس الشاعر بما يغله لظى الصيف في الصيد وناره المحرقة على الموجودات والكائنات من روج العنبر والسأم ، ومن حياة همه كل ما فيها وهم وجهه إعياء وتخدر ، فأصبح كل شيء جسامداً يتحرك في تناقل وبطء . فما هو النيل نفسه قد أصبح شرياناً لا ينبض من شدة الحر وقسوة الجو الذي لا يكتفى بمساقفه من حرارة بل ينتشر مع الحرارة غبار كسائه النيم . ثم انظر إلى عصب الأرض وقد تخدر فإذا هذا الخدر يسرى في جميع الأحياء فيخيم النعاس على كل من يدب على الأرض . بل لقد انتقل هذا كله إلى

الرسوم التي صنعها قدماء المصريين فيديت هي الأخرى وقد طفح بها الكيل تكاد  
تطلق بالعكوى من الكلال والملل .

وهكذا ترى أن جميع أبيات القصيدة قد تضافرت على خلق جو خاص،  
واستطاعت بكلماتها وصورها أن تكشف عن نظرة الشاعر وموقفه النفسي . وأنها  
بهذا لم تقف عند حد نقل العالم الخارجي وحده ، بل استطاعت أن تخرج ما في  
خارج الشاعر من واقع بما يتلج في نفسه من انفعال .

وبعد فلعلنا أن نكون ، بما قدمناه إليك من نماذج شعرية من المنبئ وشوقي  
وحافظ ومطران قد أروضنا الفرق الكبير بين مؤهين من الشعر : شعر يصدر  
عن الخيال يخلق فيه الشاعر عاطفته وروحه على موضوع قصيدته فإذا هو شعر  
موحد الفكرة والصورة والإحساس ، وإذا العمل الفني كله تصوير لموقف  
نفسى موحد ، أو لحظة شعرية ذات مغزى يبدو فيها الوجود للشاعر مصبوحا  
بلون نفسه . خذ مثلا عندما يريد الفنان أن يصور لك لحظة غروب الشمس فهل  
يكون هدفه مجرد تذكيرك بالغروب المادى الذى تعرفه أو الذى اعتدت أن  
تعاينه كل ليلة ؟ أم هو يعطيك الغروب الذى ينبع من ذاته هو والذى تخلفه  
رهشة التى تختلف فى ألوانها عن رهشة أى فنان آخر . فإذا كان إيليا أبو ماضي قد  
صور لك لحظة الغروب بقوله :

الصحب تركض فى الفضاء الرحب ركض الخائفين  
والشمس تبدو خلفها صفراء عاصية الجبين  
والبحر صاج صامع فيه خشوع الراهمدين  
احسنا عينك باهتان فى الأفق البعيد

سلى ! بماذا تفكرين ؟

سلى ! بماذا تحلين ؟

فهو لم يفكر لحظة فى أن ينقل إليك مشهد الغروب كما يترامى أمام أى إنسان ، وإنما أراد أن يصور لك لحظة غروب خاصة بالشاعر وحده فهذه السحب المنقطعة المنتشرة فى الأفق ، وهذه الشمس الخفيفة وراء هذه القطع المتناثرة من السحب ، وهذا البحر الممتد أمام الشاعر قد حملت فى طياتها ألوانا نفسية معينة وذلك لما أضفاه الشاعر عليها من إحساس داخلى . فالسحب ليست مجرد سحب وإنما هى سحب تركض ركض الخائفين ، والشمس لم تملع شمسا وإنما هى صفراء سقيمة معصوبة الجبين فى حال من الذبول والمرض ، والبحر ساكن صامت فى حال من الخشوع والزهدة . ثم هناك أخيرا عينان باهتان تنظران إلى الأفق فى حال من شرود الذهن وضياح الأمل .

فمن يستطيع أن يزعم عند قراءة هذه الصور المتلاحقة فى هذه المقطعة أن هدف الشاعر هو تصوير الغروب كما نشاهده فى الواقع . إن كل ما عرض علينا من صور وألوان كان لخلق وإشاعة هذا الإحساس بالزوال والفناء كأننا أمام مشهد توديع عزيز أو تشييع جنازة . إننا أمام لحظة تجسد لنا فيها صورة النهار وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ، فالوقوف موقف كآبة ورهبة وخوف وزهد فى الحياة .

وليس من مهمتنا أمام هذا المشهد الذى صور به الشاعر أن نرجع ما فيه إلى الواقع وإنما مهمتنا أن نستكشف ما انعكس على هذه الظاهرة الطبيعية من موقف الشاعر ورؤية الجديدة للغروب . وإذا كان للخيال أثر فى هذا الشعر ، وإذا كان له دور يقوم به فإمما يتركز هذا الأثر وهذا الدور فى تلك القوة الحيوية التى جمعت من هذه الصور عملا تكاملت أجزاؤه فتحركت هذه الأجزاء تحت ضوء معين وتنفست هواء من لون خاص انتهت إلى إبراز وقتة الشاعر لإزاء الغروب . وقتة سلوكية تخص الشاعر وحده .



أما الشعر الذى يصدر عن التوهم فهو صور وأفكار ، ولكنها صور وأفكار منفردة مفككة تتكون من جزئيات باردة لاعاطفة فيها . تفصل فيها الصورة عن الأخرى وتستقل بنفسها . قد يتحقق فيما بينها تناسق فكري أو منطقي ، وقد تنشأ بينها علاقات مصدرها العقل الصرف . وبراعة الشاعر ومهارته فى مثل هذا اللون من الشعر لا تعتمد ما يقدمه قانون تداعى المعانى وما تسعفه الذاكرة حين يستدعى الشبيه شبيهه إلى الذهن ، أو حين يقترن فى خبيرة الشاعر شيان لهما سبب من الأسباب فيرتبط هذان الشيطان أحدهما بالآخر ، بحيث إذا عرض للشاعر أحدهما وثب الآخر إلى ذهنه فوراً (١) . ومثل هذه الأشباه التى تتداعى إلى الذهن لا تستطيع وحدها أن تؤلف فناً ، لأنها تكون مفتقدة لأهم عنصر فى الفن وهو خلق هذا الجو المثالى الذى يخلعه الشاعر على الكل .

وإذا أردت مثلاً أخيراً لهذا اللون من الشعر فأليك هذه الأبيات التى يصور فيها الشاعر أبو الفتح محمود بن الحسين المتنوفى عام ٥٣٥ هـ روضاً ويقول فيها :

|                          |                              |
|--------------------------|------------------------------|
| وروض عن صنيع الغيث راض   | كما رضى الصديق عن الصديق     |
| إذا ما القطر أسعده صبوها | أتم له الصنيعة فى الغيبوق    |
| كأن العطل متثراً علية    | بقايا الدهع فى الحسد المعقوق |
| كأن غصونة سقيت رحية      | فأسف ميس شراب الرحيق         |
| بذكرنى بنفسه بقاء        | صنيع اللطم فى الوجه الرقيق   |

فأقاربه . لهذه الأبيات يحدد نفسه فى البيتين الأولين أمام إحساس بالرضا والسعادة ، فلقاء الغيث بالروض لقاء يفيض بالموودة والحب ، وهو أشبه بلقاء

---

(١) اقرأ تعبد قانون تداعى المعانى للدكتور زكى نجيب محمود فى كتابه فلسفه وفن ص ٩٩ .

الصديقين : لقضاء يتم في الصباح وآخر يتم في المساء ، وكلاهما يحمل إحساس  
الفرحة والغبطة . كما يحمل بالتالي جوا نفسيا معيناً يخاطبه الشاعر على الروض المنتهش  
نضرة وجيوية .

وكان الطبيعي أن يستقر هذا الجو سائدا في الأبيات كلها، إلا أننا ما نكاد  
نصل إلى البيت الثالث حتى ندرك سيطرة الصور الفكرية والولع بمجرد العلاقات  
الجزئية بين المهبة والمهبة به . فصور الطل المنتثر على الروض ذكرت الشاعر  
بالدموع التي تهاكل الطل هيئة ولونا، فجاءت صور الدمع المنحدر على خد المهوق؟  
وهل تستقيم صورة الدمع على خد المشوق وما عمله من إبحاءات الحزن والهمّة  
والحنين والنووجع على الحبيب الغائب مع الصورة العامة التي يريد الشاعر أن  
يخفيها على الروض كله ، وهي فيما يبدو من أبياته صور الروض المنتهش  
الفرح الذي يهتز طربا ، والتي ترقص غصونه وتيس كأنها سقيت شرابا ؟  
ثم هل يتلاءم الإحساس الصادر من صور الروض الذي يرقص من النشوة  
مع الإحساس الصادر من صورة روض تنتشر فوقه دموع رجل متوجع  
محزون ، ثم ما هذا العلم الذي نراه في البيت الأخير ؟ وهل يليق بشاعر في  
مقام كهذا يتحدث عن روعة الروض وانطلاقه ، وما في أغصانه من نشوة  
ورقص أن يصف زهر البنفسج بالآثر الذي يتركه العلم على الوجه الرقيق ؟  
وهل يمكن لهذا الآثر مهما كان دقيقا في إعطاء الصورة التي يريد لها لوهرة  
البنفسج أن يؤدي ما يريده الشاعر بعد أن أوقفنا أمام مفهوم امرأة مفجوعة  
تلعثم خديها بيديها ؟ ثم كيف تستقيم السعادة التي بعثها الفيت في الروض  
والنشوة التي سرت في أوصاله عندما شرب من الرحيق المسكر فرقص مع

صورة الحزن الذى تبخته دموع المشتاق المفتقد لحبيبه ، أو المرأة المفجوعة التى تلطم الخدين؟ ثم ما الذى عساه أن ينتهى إليه القارئ من إحساس أو من موقفه إزاء هذا الروض الذى يصوره الشاعر إذا ما وجد نفسه يضطرب بين مشاعر متباينة وصور متعارضة وبين أبيات يفصل للواحد منها عن الآخر على هذا النحو المتناقض ؟ .

أليس الهدف الواضح من هذا التصوير هو الولوج بالعلاقات الشكلية والتسجيل لمدرجات حسية جزئية تنف فيها مهارة الشاعر أو براعته عند عقد المشاكلة والمقابلة بين شيئين يستدعى أحدهما شبيهه إلى الذهن ، ثم أليست النتيجة الأخيرة هى ضرب من الصنعة الشكلية التى تتم بصياغة كل بيت على حدة دون أن يكون لدى الشاعر وعى كامل بالموضوع الذى يصوره ، الأمر الذى جعل أبياته كلها تفقد العاطفة الواحدة التى تصبغ الصور كلها وفى تتعاون على إبراز رؤية الشاعر للروض ؟ إن صورة الروض فى هذا الشعر الذى بين أيدينا صورة مهزوزة لأنها لم تختلط بروح الشاعر وإنما ظل الروض فيها محفوظا بوجوده الموضوعى المحدد خارج نطاق الذات . وهذا هو الذى جعلنا نفتقد عنصر الخيال الذى من أهم خصائصه السيطرة الكاملة على الألفاظ والصور بحيث تصبح الطاهرة الطبيعية التى يصورها الشاعر جزءا لا يتجزأ من ذاته ، وحتى لا نكون الصور فى القصيدة صورا مقصودة لذاتها ، وحتى لا يسعى الشاعر وراء المجاز أو الاستعارة أو التلميح من أجل الزخرف أو التجميل . فليست مهمة التجميل والاستعارة داخل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده وإنما مهمتها الأساسية أن تضيق حقيقة نفسية جديدة ، وأن تتعاون مع غيرها على إبراز رؤية الشاعر وتحديد موقفه من الشيء الذى يصوره

وبعد فاعمل هذا المثال الذى سقتناه آتفا أن يكون قد أوضح القسرق بين  
شعر يصدر عن الخيال وآخر يصدر عن التوهم ، ولعله أن يكون قد استطاع بعد  
تحليله أن يحدد الفرق بين نوعين من الشعر أحدهما يجمع لك بين جزئيات باردة  
جامدة جمعا تعسفيا خاليا من العاطفة التى تربط بين الافكار والصور  
والموضوعات الجزئية داخل القصيدة ، وبين شعور يمتزج فيه القلب بالعقل  
والعاطفة بالإرادة ، وتوحد فيه صور القصيدة وقرتها ، وتتشط ملكة الخيال  
فتمكن من خلق العلاقة الجوهرية بين الروح الإنسانية وبين الطبيعة . ومن  
إضافة موقف عاطفى موحد على العمل الفنى كله .

## الخيال ووحدة العمل الفني

ومنا نصل في دراستنا إلى الموضوع الثالث من الموضوعات الرئيسية التي تتصل بنظرية الخيال عند كولردج . فقد كان الموضوع الأول كما عرفنا هو موضوع الفرق بين الخيال الأول والخيال الثانوي ، وكان الموضوع الثاني هو موضوع الفرق بين الخيال والنوم ، أما الآن فإننا نريد أن نستوضح قدرة الخيال على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني .

ويمكن بنا في هذا المجال أن نسترجع كلمات كولردج الخاصة بهذه الوحدة والتي تضمنها تعريفه السابق من الخيال . يقول كولردج :

« الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس ( في القصيدة ) فيحقق الوحدة فيهما بينما بطريقة أشبه بالصهر . هذه القوة تظهر في صورة ضيقة قوية في مسرحية الملك لير ، للعكس . ففي هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جده ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى تشمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة ، منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن . ففي صور نشاطها الهادئة التي تبحث على المنعة فحسب نجد ما تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة بينما تفقد هذه الوحدة في وصف الرجل المادي الذي لا تتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء . إذ نجد أنه يصفها وصفاً بليثاً شئياً تلو الشئ . بأسلوب يخلو من العاطفة .

ولعلنا نستطيع من قراءة النص السابق أن ندرك إلى أى حد ربط كولردج بين ماكة الخيال وبين تحقيق وحدة العمل الفنى ، فالعلاقة بينهما كما يبدو من عباراته علاقة سببية بمعنى أنه لا تتحقق وحدة العمل بدون خيال كالا يكون خيال بدون تحقيق الوحدة .

والوحدة التى يعنىها كولردج هنا والتى تتضح من كلماته هى وحدة الشعور أو للعاطفة أو الإحساس ، ولكن ما معنى وحدة الشعور أو الإحساس ؟ لعلنا مازال نذكر ما قلناه فى الفصول السابقة ونحن بصدد حديثنا عن طبيعة الخلق الفنى بأن الفن أثر من آثار الخيال .

ولعلنا نذكر أننا أدركنا من هذه الجملة أن كل ما بداخل العمل الفنى من أفكار ومفاهيم وموسيقى يجب أن يتخلل عن طابعه الأساسى الذى كان له قبل دخوله فى العمل الفنى ، وأن ينصهر انصهارا تاما فى ذات الفنان ، وأن يصبح بعد عمله الانصهار هذه شيئا آخر جديدا يأخذ فيه كل جزء من أجزاء العمل الفنى شيئا من صفات الأجزاء الأخرى ، ويمنح كل جزء شيئا من ذاته أو طبيعته فيخلطه على الأجزاء الأخرى بحيث لا تصبح الصورة صورة مستقلة ، ولا تفقد الموسيقى والوزن مجرد قالب خارجى تصب فيه التجربة ، وإنما يلتحم للفكر بالصورة بالإحساس بالموسيقى . وإذا كان كل عنصر من هذه العناصر سوف يتخلل عن طابعه الأساسى الذى كان له قبل أن يدخل فى العمل الفنى فإنه سوف يستبقى مع هذا التخلل أثره الكامل . ولكن أثره الكامل هذا لن يكون أثرا مستقلا بل هو أثر الجزء فى الكل وأثر الكل فى الجزء .

ولعلنا بحاجة إلى أن نعود مرة أخرى إلى التمهيد الذى سقناه سابقا عندما

نفينا أن تكون للفكرة قيمة بذاتها أو لذاتها ، وعندما قلنا إن الفكرة تتحلل بكاملها في التصور ، كانهلال قطعة السكر التي تذوب في قدح الماء فتبقى فيه ، ونظلم نفعل في كل ذرة من ذراته ، ولكن لا يمكن أن يمتزج عليها في صورة قطعة من السكر . وكذلك الفكرة التي اختفت ، وأصبحت بكاملها تصورا لم يعد من الممكن التقاطها في صورة فكرة ؛ اللهم إلا إذا استطعنا أن نستخرج قطعة من السكر بعد أن ذابت في كوب الماء . إن الفكرة لم تبق فكرة وإنما هي حلالة لمبدأ الوحدة الذي لم كتشفه بعد ولكنه موجود في الصورة الفنية ، (١) .

وما يقال عن الفكرة هنا يقال عن سائر أجزاء العمل الفني ، فلا يقتصر القول في تحكم الكل في قيمة الجزء على الفكرة وحدها بل يتجاوزها إلى غيرها إلى كل شيء يمثل جزءا في العمل الفني ، يتجاوزها إلى الألفاظ ، والصور ، والمفاهيم العقلية ، والموضوع أيا كان نوعه سياسة أو اجتماعا أو أخلاقا . وللموسيقى سواء أكانت موسيقى الوزن أو الإيقاع أو الكلمات وأصواتها أو ليرات الاتصال .

ولكن بقي أن نقسأل لماذا حرص كولردج عند تعريفه الوحدة بأن يجعلها وحدة الإحساس أو الصورة ؟ فقد قال : إن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس في القصيدة فيحقق الوحدة فيما بينهما بطريقة أشبه بالصهر ، . لماذا اختار كولردج الإحساس والصورة من دون سائر أجزاء العمل الفني ؟ لماذا لم يقل وحدة الموضوع أو الفكرة أو الموسيقى مثلا ، ولما كانه

وحدة الإحساس والصورة عنده هي التي تمثل الوحدة العضوية في العمل الفني ؟ والإجابة على هذا في بساطة هي أن ما يعجبنا في العمل الفني هو صورته الخيالية ، ولن نحصلو صورة خيالية من العاطفة ، ولأن التجربة الشعورية هي التي تمنح الفن وحدته . ومع ذلك فقد أجابنا كروتشه على هذه الاسئلة إجابة شافية بقوله :

« إن العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته وما كان الحدس أن يكون حدسا حقا إلا لأنه يمثل العاطفة ، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس . إن العاطفة ، لا الفكرة ، هي التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية : تشوف محصور في دائرة تصور : ذاك هو الفن . وفي الفن لا يكون التشوف إلا بالتصور : ولا يكون التصور إلا بالتشوف وما نهجب به في الآثار الفنية الحسنة هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكسبها حالة نفسية ، وذلك هو ما ندعوه في الآثار الفني بالحياة والوحدة والتماك والرحابة . وما نكرمه في الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التمازج بين حالات نفسية عديدة مختلفة ، تراها تتنسد بعضها فوق بعض ، أو يختلط بعضها ببعض ، أو تكون أشبه بسديم مضطرب ، ثم ترى المواقف ينظمها في وحدة معينة ، فيعمل لهذا الغرض تصميمها محبا ، أو فكرة مجردة ، أو انفعالا عاطفيا خارجا عن نطاق الفن ، وإذا بأثره سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيل إلينا في أول وهلة أنها ثمينة ، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظتنا ، لأننا لا تراها تنحدر من حالة نفسية ، ولا تنعاهن باعث بالذات ، وإنما هي تتعاقب وتتجمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ إلى القلب . ولبت شعري ما هي



أن يكون من شأن صورة تقطع من لوحة وتنقل إلى لوحة أخرى ذات موضوع آخر ، ما عسى أن يكون من شخصية تنزع من مجوها وشخصياتها المحيطة بها لتنقل إلى جو آخر ، لا أبلغ في هذا الصدد من تلك المناقشات القديمة حول الوحدات الدرامية التي كانت في أول الأمر قاعدتى الزمان والمكان الخارجيتين ثم صارت بعد ذلك إلى وحدة ، الفعل ، ثم انتهت أخيراً إلى وحدة ، الاهتمام ، الذى يستثير فكر الشاعر . أى المثل الأعلى الذى يحرك نفسه ، ولا أبلغ في هذا الصدد كذلك من النتائج النقدية التى تصفر عنها الحسومة الكبرى بين الكلاسيكيين والرومانطيين ، اذ تودى إلى إنكار الفن الذى يستعين بمعاطفة لم تتحول إلى مشورة ، أو الفن الذى يستعين بالوضوح السطحي والمختلط الصحيح فى الظاهر ، والتعبير الدقيق فى الظاهر ، فيحاول أن يفتن العقل عن فقدان الباعث الفنى والمعاطفة الملهمة التى تنبع منها الآثار الفنية . هناك فكرة مشهورة ترجع إلى أحد النقاد الانجليز . وقد أصبحت اليوم فى هداد الأفكار الدارجة هى أن ، كل الفنون تقرب من الموسيقى . ، والأصح أن نقول : ، كل الفنون موسيقى ، إذا أردنا أن نرجع إلى المنشأ العاطفى للصور الفنية ، مستعدين العور التى تبني بناء آليا أو ترسب فى أنقال الواقعية . وهناك فكرة أخرى . لا تقل عن هذه شهرة . ترجع إلى شبه فيلسوف سويسرى . وقد أصابها الحسن الحظ أو لسوءه ما أصاب تلك فأصبحت شائعة طامية . هى أن ، كل منظر حالة نفسية ، وتلك حقيقة لا شك فيها . لا لأن المنظر منظر بل لأن للمنظر من الفن .

فالحس لا يكون إذن إلا حسدا غائيا . ليس الغنائية صفة أو لغنا

لحس . وإنما هى مرادف له . هى إحدى المرادفات الكثيرة التى ذكرتها

والتي تفيد جميعا معنى الحدس . ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية  
فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه  
صورة دائما بمجموعة من الصور ، فليس هناك صور ذرات كما أنه ليس  
هناك أفكار ذرات) أعنى الحدس الحقيقي الذي يؤلف جسما حيا ، وينطوي  
لذلك على مبدأ حيوي هو الجسم الحي نفسه ، وبين ذلك الحدس الزائف  
الذي هو كومة من الصور جمعت على سبيل التسلية أو في سبيل أية غاية عملية  
أخرى ، بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك ، لكونها عملية ، جسما  
حيا بل جسما آليا ، أما فيما عدا هذه الغاية الجمالية فليس لاستعمالنا لفظ  
الفائفة في صورة النعت من قيمة ، وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى نعرف  
الفن أكل تعريف ، (١) .

لقد استطاع كروتشه بحق أن يكلف في هذه الصفحات عن جملة حقائق  
بالغة الأهمية فيما يتعلق بموضوع الوحدة المصنوية في العمل الفني . وقد استطاع  
تعريفه المشهور لفن بأنه حدس ، وشرحه لهذا التعريف أن يعين القارئ على  
إدراك الأساس الذي يبنى عليه الفن عامة ، يعينا على إدراك العلاقة بين الصورة  
والإحساس وبين وحدة العمل الفني . فإذا كان الفن حدسا فالحدس لا يمكن أن  
يتفجر إلا بالعاطفة ، والعاطفة وحدها لا الفكرة هي التي تنفي عليه ما في الرمز  
من خفة هوائية . وأن الصورة الخيالية لا تكون صورة كاملة ولا تستطيع أن  
تقوم بدورها في العمل الفني إلا بما تتضمنه من حالة نفسية . وفي هذه العبارة  
جماح الأمر كله : فهي :

(١) المجلد في فلسفة الفن ص ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ .

أولاً : نتحدد لنا أن الوحدة الحية لا ترجع إلى التركيب العقلي أو المنطقي أو  
الفكري ، لأن الفن ليس تركيباً عقلياً وإنما هو تركيب فني ، تركيب العاطفة  
والصورة في الخلد ، أو بمعنى آخر لا يوجد فن إلا بهذه التركيبة الصحفية  
التي هي أثر من آثار الخلد أو الخيال والتي لا تنفص إلا على أساس من عاطفة  
وصورة .

ثانياً : إن ارتباط العاطفة بالصورة داخل العمل الفني هو ارتباط حي  
ناشئ عن معاناة الفنان لموقف نفسي معين ، فليست الصورة في العمل الفني  
مقصودة لذاتها ، وليست العاطفة مجرد انفجار صاخب للهوى ، كما أنها ليست هذا  
الجانب العملي من الفكر الذي يحب ويكره ويرغب في الشيء أو يفسره منه ، ،  
ولما العاطفة في العمل الفني هي تجسيد لحظة شعورية معينة يتسيطر عليها الفنان  
وينغمس فيها للصورة كما يخضع للصورة لما بحيث يصبح الشعور هو الشعور للصورة  
والصورة من الصورة المحسوس بها .

من أجل هذا قال كروتشه :

« إن الفن هو تركيب فني نستطيع أن نقول بصدد إن العاطفة بدون  
صورة هياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة ، (١) »

بهذا يمكننا أن ندرك لماذا جعل كولردج في تعريفه للخيال الصورة  
مرادفة للاحساس ، ولماذا جعل هيمنة صورة واحدة أو إحساس واحد على  
القسيمة ، أو على أي عمل فني هو المحقق للوحدة . ولماذا كانت الصورة أو  
الإحساس دون سائر أجزاء العمل الفني هي التي تنتصب لإيها الوحدة ، وأن

---

(١) المرجع السابق ص ٥٥ .

ما نسميه بالوحدة العضوية أو الفنية ليس إلا وحدة الشعور أو الإحساس الذي يفتشر في سائر أجزاء العمل الفني فيلون صورها وموصيقاتها بلون واحد تابع من موقف نفسى يعاينه القاهر لحظة انطلاقه بالعمل الفني .

وإذا كانت طبيعة الفن وماهيته تقتضيان كما شرحنا أن تكون الوحدة العضوية هي وحدة صور أو وحدة إحساس فيكون من حق النقد أن يفرق بين ما يسمى بوحدة الموضوع أو الوحدة المنطقية وما يسمى بالوحدة الفنية أو الوحدة العضوية .

ولقد استطاع الدكتور محمد مصطفى بدوى أن يفرق بين هذه الوحدات ، وأن يكلف عن قيمة كل منها بالقياس إلى العمل الفني في كتابه دراسات في الشعر والمسرح ، ومن خلال مقالاته عن الوحدة العضوية وشعر التقرير والإيجاء فقال :

د إن للوحدة معاني عدة فقد تكون الوحدة هي وحدة المتكلم أو الراوى أى أن الذى يربط بين أجزاء الكلام هو شخص المتكلم فقط . وقد يقصد بالوحدة وحدة موضوع الحديث ( سواء أكان الموضوع إنساناً أم غير إنسان ) بمعنى أن الحديث يدور حول موضوع بالذات . وهناك الوحدة المنطقية فنقول إن الكلام تتحقق فيه الوحدة قاصدين بذلك أن أجزاءه ملتزمة ولا تناقض بينها . وهناك أيضاً الوحدة الشعرية ( أو الفنية ) .

ولما كانت وحدة المتكلم تتحقق دائماً في كل ما يلفظ به المرء في حياته اليومية ، لأن كلامه كله صادر عن شخص واحد فإن هذا يوضح لنا كيف أن استعمالنا لفظة الوحدة بهذا المعنى في النقد استعمال غامض عام أكثر مما

ينبغي أن يقدمنا أو يؤخرنا في شيء . ولهذا فلن يفيدنا في قليل أو كثير كون القسيمة تتحقق فيها وحدة التكلم .

أما عن وحدة الموضوع فلا يمكننا في الحقيقة أن نتحدث عن وجودها في هذه القسيمة ( معلقة لبند ) إلا بقدر كبير من التجاوز والتهاون إذ يفرق شاعرنا في الاستطراد ، وينتقل في كثير من الأحيان من موضوع إلى آخر حسب قانون تداعي المعاني وحده ، ويخرج من حديث إلى حديث مستهلاً كلامه بالفظ « بل » ، ولهذا بالطبع دلالة . ولو افترضنا جدلاً وجود وحدة الموضوع بمعنى أن الشاعر يتحدث هنا عن ذاته وعن تجاربه المحسوسة المباشرة المتهددة فما قيمة هذه الوحدة ؟ إننا لا نلنا نذكر كلمات أرسطو في كتابه الشعر ( الفصل الثامن ) : « لا تنتج الوحدة كما يظن البعض ، من كون القسيمة تدور حول بطل واحد . إذ إن كثيراً جداً مما يحدث للفرد الواحد لا يكون وحدة على الإطلاق ، وبالمثل يقوم الفرد بأعمال عدة لا يمكن الجمع بينها بحيث يتكون لدينا عمل موحد ، ولذا يبدو أن أولئك الشعراء الذين كتبوا قصائد متحدة تحقق فيها الوحدة لا يكون هرقلاً مثلاً فرداً واحداً . أما هو ميروس فقد فاق الشعراء جميعاً في هذه النقطة كما فاقهم في شيء آخر . لقد أدرك هذه الحقيقة سواء من طريق الحدس والفريزة أو عن طريق المعرفة الواعية بفن الشعر » .

أما الوحدة المنطقية فلاستطيع أن نجعل منها مقياساً نقيس به الشعر ونحدد به قيمته ، فهي ليست مقصورة على الشعراء وإنما يفترض وجودها في كل عرض منطقي سليم ، وكما أن المعنى المنطقي « القسيمة جزء مشتمل من معنى ، القسيمة كلها ، كذلك ليست الوحدة المنطقية إلا جزءاً مشتملاً من

الوحدة التي يلزم وجودها في الشعر الرفيع . إن الشاعر أحيانا قد يضحى بهذه  
الوحدة المنطقية لأنه قد يعيش تجربته أو جزءاً من تجربته على مستوى  
شعوري لا يستطيع أن يبلغه المنطق ...

ما طبيعة الوحدة التي نجدها في الكائن الحي ؟ هل هي وحدة حية نامية تنبع  
من مبدأ باطن الكائن . من مبدأ الأفراد أو مبدأ التشخيص كما سمى فلاسفة  
العرب — إذا جاز لنا أن نستخدم اصطلاحاً من فلسفة المصور الوسطى في  
هذا المجال . أى أن المبدأ الذي يجعل من الكائن فرداً فريداً من نوعه مختلفاً عن  
غيره فهناك مبدأ واحد يتحكم في الكائن الحي المفرد ويلون كل أجزائه ونواحيه ،  
فنحن لا ندرك جزئيات الكائن على الأفراد وإنما ندرك الكائن الحي إدراكاً كلياً  
مباشراً . فلا تنبع أحاسيسنا نحو المرأة المفردة مثلاً من أنها ثم من عينها ثم من  
لون شعرها على الأفراد ، وإنما من كل هذه العناصر بجمعة ومكونة كلاً لا يمكن  
تحليله إلا على وجهه التقريب وعن طريق الفكر الخالص . وتجربتنا المباشرة  
للشخص الحي تجربة موحدة مصدرها هذا المبدأ الذي يلون نواحي  
الشخصية جميعاً .

وبالمثل ففي القصيدة وحدة مصدرها المبدأ الذي يصبغ جميع عناصرها بلون  
واحد ، والذي ينساب في أطرافها جميعاً كما تنساب العصارة الخضراء التي تغذي  
الشجرة جذراً وصفاً أغصاناً وأوراقاً . ولهذا فنحن نطلب من القصيدة التي تتحقق  
فيها الوحدة أن ترتبط عناصرها جميعاً كما يرتبط الجذر والساق والأغصان  
والأوراق . فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة حقه غير منفصلة عن الوظيفة التي يقوم  
بأدائها عنصر آخر ، بحيث تسير هذه الوظائف بجمعة في اتجاه واحد ، وتؤدي إلى  
غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارئ .

ويتبع ذلك أن يكون لكل لفظة تقريبا ، ولكل تعبير مجازي وتفسيره واستعارة في القصيدة وظيفة حقيقية خاضعة للوظيفة الكلية التي تقوم بها القصيدة ، فتصبح علاقة الصورة الشعرية المعينة بالنسبة لبقية الصور علاقة الأوراق بالأغصان مثلا . وكما يرى القارئ ليست هذه العلاقة علاقة منطقية ، وإنما هي علاقة حية أولا ، إذ ينساب في الصور ، المعينة نفس الانفعال الذي ينساب في غيرها من الصور وتنبع الصورة المعينة من سائر القصيدة كما تنبثق الأوراق من الأغصان . أما إذا كانت اللفظة أو الصورة مفروضة على بقية القصيدة فرضا لأجل التزيين والتزيق مثلا ( كما هي الحال في المحسنات البدعية ، عادة ، ولعل هذا الاصطلاح يدل على طبيعة المقصود به ) فإنها تصبح بمثابة ورقة صناعية أو ورقة منفصلة تلتصقها على الفحص العاري لكي يبدو للفحص لناظر كما لو كانت مورقا ، (١) .

وهذا النص ، فوق أنه استطاع أن يوضح الفرق بين وحدة المتكلم ووحدة الموضوع والوحدة المنطقية وبين الوحدة المعنوية أو الوحدة الفنية التي هي موضوع دراستنا ، والتي ترجع إليها القيمة الحقيقية للشعر أو القصيدة ، فإنه قد أبان عن بعض الحقائق الهامة التي أشرنا إليها من قبل ، التي يجدر بنا أن نعيد تأكيدها ونقررها مرة أخرى والتي نلخص في الآتي :

أولا : إن هيمنة الصورة أو الإحساس الواحد في سائر المعامل اللغوي هو أساس الوحدة المعنوية فيه :

ثانيا : إن الترابط المنطقي لأجزاء القصيدة ، وتتابع أبياتها تناسبا مقنعا

---

(١) دراسات في الشعر والمرح ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ .

لا يقدم أو يؤخر في قيمة القصيدة الفنية ، وأن التسلسل المنطقي لا يمكن أن يحل محل للتتابع أو التسلسل الفني للقصيدة ولا يغني عنه ، والأولى والأقرب إلى طبيعة العمل الفني أن يقوم الإقناع الفني فيه مقام الإقناع المنطقي . وإن يتحقق ذلك إلا عن طريق الإيحاء بالصورة الفنية والخيال المحكم .

ثالثا : إن الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعاينها الشاعر إزاء موقف معين من مواقف مع الحياة ، وأن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحصل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤدي الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها . وأن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة . ومعنى هذا أن التجربة الشعرية التي يقع تحت تأثيرها الشاعر ، والتي يصدر فيها عن عمل فني ليست إلا صورة كبيرة ذات أجراء هي بدورها صور جزئية . ولن يتأتى لهذه الصور الجزئية أن تقوم بواجبها الحقيقي إلا إذا تأثرت جميعها في نقل التجربة نقلا أميناً . ومن ثم فقد وجب أن يمرر فيها جميعها نفس الإحساس ، ومن هنا جاءت هيمنة الصورة أو الإحساس على العمل الفني كله . ومن هنا أيضا لزم أن تكون الصورة وعاء للإحساس .

رابعا : إن الصور في القصيدة ذات الوحدة العضوية لا بد أن تكون صوراً إيجابية ، وألا تكون صوراً تجريدية أو برهانية عقلية ، أو بمعنى آخر لا يجوز للصورة أن تعطل بدون التطور الذي يرمز إليها ، فقد سبق أن أشرنا بأن الفكرة لا بد أن تنحل بكاملها في التصور . ومن هنا يجب أن نفرق بين نوعين من الصور : صور عقلية تقريرية مقصودة لذاتها ، مهمتها عقد العلاقة الشكلية والجزئية بين المشبه والمشبّه به وتقف إثارتهما عند أوجه العجب ، ويقف



مدلول كذا أنها عند المعنى الحرفي لها ، ولا تتجاوز التصريح إلى الإيحاء . وصور أخرى إيحائية لا تقف عند مجرد التشابه بين مرئيات أو مسموعات أو عند المشاكلة في الهيئة أو الحجم أو اللون ، وإنما تتجاوز هذا تربط هذا التشابه بالشعور العام السائد والمسيطر على الشاعر ، وتصبح كل صورة من هذه الصور بمثابة الخلية الحية النامية التي تؤلف مع غيرها من الخلايا الحية كلا عضويا حيا . وعند ما نصف الصورة الإيحائية إنما نعني قبل كل شيء أنها تشتمل من العنصر العاطفي أو الروحي ومن تجارب الشاعر النفسية ما يجعلها غير مستقلة أو منفصلة أو مقصورة لذاتها ، فإن أخص خصائص الصورة الموحية أو الإيحائية أن عاطفة واحدة تربط بينهما وبين زميلاتها من الصور . وأنها لا تقف في مفهومها عند المعنى القريب أو الظاهري ، أو عند مجرد التقرير والوصف كما هو الحال مثلا في بيت السري الرفاء الذي يصور فيه الهلال وهو يترادى وسط مياه صافية بنون مرسمة بماء الفضة على صحيفة زرقاء .

### وكان الهلال نون لجين      رسمت في صحيفة زرقاء

فإن مثل هذه الصورة هي من قبيل الوصف التقريرى الذى تقف فيه الكلمات عند مدلولها الحرفى المباشر لا تتجاوزه إلى أبعاد أخرى . كما أنها مستقلة بكتفى فيها الشاعر بما عقده من علاقات جزئية بين طرفى التشبيه . ومن ثم فهي صورة ذات أبعاد محدودة ، وكل ما بها من علاقات مصدرها التوازن والتكافؤ . فالهلال نون من الفضة والسماء الصافية صحيفة زرقاء . هذا كل ما فى الأمر : مجرد تفكير عقلى صرف خال من العاطفة . ومن هنا تقف قيمة الصورة التقريرية عند التشبيه الحسن أو عند مجرد الجمع بين صفات حسية تربط بين المشبه والمشبّه به . مثل هذه الصورة صورة وصفية مقصودة لذاتها ومفروضة على القصيدة فرضا من أجل

للتزييق أو التفتيق . أما الصورة الإيحائية فهي على النقيض من ذلك تتبع طبيعية وتصدر من صميم التجربة التي يكون الشاعر واقفا تحت تأثيرها ، وتمثل جزءا لا يتجزأ من وهيته وحالته النفسية والشعورية ، وتعتبر جزءا لا يتجزأ من الشكل .

خامسا : إن فهم التجربة ، وإدراك القيمة الفنية القصيدة لا يمكن أن يتم للناقد أو الدارس إلا بعد دراسة صور القصيدة بجمعها وتتبع العلاقات الحية التي تنفص بين أجزائها ، وذلك لأن في الصور الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها المجزأة والسكلى يكن روح الشعر ، وفيها تستقر رؤية الشاعر للموقف الذي يصوره .

سادسا : لا يكفي في القصيدة ذات الوحدة العضوية أن تقف عند الدراسة السطحية لآلياتها أو صورها ، كما لا يكفي في فهم القصيدة والكشف عن قيمتها الحقيقية أن تقف عند حدود الكشف عن المعنى الظاهري لها . فمع وجود المعنى الظاهري لابد من الغوص وراء القوى الإيحائية للقصيدة ، وتتبع ما يمكن وراء صورها وكلماتها وأنماطها من رموز تعبر عن حالات الشاعر الشعورية والنفسية . والبحث عن المحيط العاطفي المتصل الذي يربط بين أجزاء العمل الفني كله والذي يخلطه الشاعر على الشكل .

يتضح لنا من كل ما سبق أن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ليس في الحقيقة إلا وحدة الصورة ، ووحدة الصورة هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها ، وعلى هذا فالوحدة العاطفية هي دليلنا على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني . ومعنى هذا

أن الصور في داخل العمل الفني ماهي إلا تجسيد للتجربة أو الخطوة  
الشعورية التي يعايشها الفنان ، والطبيعي أن تسيطر التجربة على كلماته وعباراته  
وموسيقاه وصوره . ومن هنا نستطيع أن ندرك أن ما يسميه النقد الحديث  
بالوحدة الفنية ليس في الحقيقة إلا الوحدة العاطفية . وأنا عندما نذكر هذه  
العبارات « الوحدة العضوية » ، أو « الوحدة الفنية » ، أو « الوحدة الشعورية » ،  
إنما نعني شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحد ، أو لحظة شعورية واحدة  
أو رؤية نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله ، وأن الصور الشعرية  
بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئية والسكلية هي وسيلة الفنان لتجسيد  
هذا الإحساس ، وهي بالتالي وسيلة الناقد في اكتشاف هذا الإحساس أو  
تلك العاطفة أو هذه الرؤية التي يراها الشاعر للوجود أو للوقوف الذي  
يعبر عنه .

#### الوحدة العضوية في المسرحية :

مرينا في التعريف السابق الذي عرضه كولردج للخيال أن هيمنة الصورة أو  
الإحساس أمر لا يتصل بالقصيدة وحدها دون سائر الأعمال الفنية ، وليس أدل  
على ذلك من أنه عندما ذكر أن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة  
معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فيحقق الوحدة  
فيها بينها بطريقة أشبه بالصهر ، استشهد مباشرة بمسرحية من مسرحيات شكسبير  
هي مسرحية الملك لير فقال : « هذه القوة تظهر في صورة هنيئة قوية في مسرحية  
الملك لير لشكسبير ، ففي هذه المسرحية نجسد أن الألم العميق الذي يحس به  
الآب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونسكران الجبل حتى شمل العناصر  
الطبيعية ذاتها .

وهذه حقيقة لا يخالفنا فيها شك ، فالوحدة العضوية لا تتمثل بفن من فنون الأدب دون الفن الآخر ، وليست مقصورة على نوع معين منه ، كما أن تحققها لا يرتبط بطول العمل الفني أو قصره ، فالمفروض أن تتحقق في القصيدة بغض النظر عن طولها أو قصرها . والمفروض كذلك أن تتحقق في سائر الألوان الأدبية المختلفة مهما طال أو قصرها أو تنوعت اتجاهاتها .

وقد يرى البعض أن هيمنة إحساس واحد أو صورة واحدة أمر ممكن أو يسر بالقياس إلى القصيدة لأنها محددة الطول ، ولأن تتبع الصور المجسدية في القصيدة أمر أيسر منا لا من تتبعها في المسرحية . والمسرحية بطبيعتها تسكريتها تتألف من فصول وأحداث تتعاقب ، وشخصيات تتصارع . وأن الوحدة في عمل كالمسرحية قد ينصرف معناها إلى ترابط الفصول وتناسق الأجزاء حتى تؤلف موضوعاً واحداً ، وأن كل جزء في هذا الموضوع يتطلب الارتباط بما يليه حتى ينتهي إلى الخاتمة المنطقية التي يقتضيها تسلسل المواقف والأحداث . وأن هذا التسلسل إنما يسرى وفق قانون الاحتمالات فلا يجوز الخاتمة أن تتناقض مع المقدمات . فكل خاتمة إنما هي ضرورة حتمية وطبيعية لما عرضه المؤلف من أحداث تسلسلات وتعاقبات لتؤدي هذه النتيجة دون سواها .

ومن هنا قد ينصرف الذهن عند تتبع الوحدة العضوية في المسرحية إلى مجرد تتبع الحكاية وتفصيلها وأجزائها ، وقد يعزو بعض النقاد وحدة المسرحية وجودتها إلى هذا التتابع المنطقي للقصة دون النظر إلى التتابع الفني عن طريق الإيحاء بالصورة والخيال . وهذا قد يخطئ النقد - سيلاً لأننا كما سبق أن قررنا لا يمكننا أن نحل الإقناع المنطقي محل الإقناع الفني ، فنحن مع اعترافنا

بأن تسلسل أجزاء الموضوع الواحد وارتباط كل جزء منه بالأجزاء الباقية في المسرحية أمر ضروري ، ومع إيماننا بأن القصة الفاجعة لا بد أن تتوالى فيها الأحداث ويشد كل حدث فيها من أرو الأحداث الأخرى حتى تبلغ نهاية تتفق وطبيعة الحياة ، ولا تخرج عن المسالوف ، فإننا مع ذلك لانرى أن الوحدة في المسرحية تقف عند حدود هذا الترابط في الموضوع أو الحدث وحده . وإلا لتساوت أحداث المسرحية مع أحداث التاريخ ، وكان عمل الكاتب المسرحى مجرد سرد أحداث تتوالى فى منطق وتتفق مع أحداث الحياة ومواقفها . وكان حكمنا على العمل الفنى يقتساوى مع حكمنا على عمل المؤرخ أو كاتب التاريخ ، وكانت عبقرية القصاص أو مؤلف المسرحية تبحر فى براهنه فى ضم أجزاء الحكاية بعضها إلى بعض فى حلقات متتابعة متجانسة .

حقيقة إن طبيعة المسرحية تختلف عن طبيعة القصيدة الغنائية . وأن كل فن من فنون الأدب له طاقته وخامته وأصوله ، وأن ما يشترط فى القصة قد لا يشترط فى المسرحية والعكس صحيح . فالمسرحية حكاية أولا وقبل كل شيء وللحكاية شروط حتى تحقق معناها ، ولكنها حكاية يقوم على أدائها ممثلون من البشر ، فلا بد أن تكون أحداث هذه الحكاية مما يتفق وطاقة الإنسان الذى يقوم بالأداء ، فلا يجوز أن تكون الأعمال التى تتضمنها المسرحية أعمالا خارقة أو غير عادية أو ليست فى متناول البشر . كذلك من شروط الحكاية أن تكون خاتمتها مستتجة من أحداثها ، والا يكون فيها أحداث مغممة أو زائدة أو غير متصلة بخيط الفعل الرئيسى فى المسرحية ، فلا يجوز للمسرحية أن تستخدم من الأحداث ما لا يمت للحديث الرئيسى بهلة ، كما ينبغى للأحداث أن تكون فى خدمة الأشخاص ، أو بمعنى آخر كاشفة عن معدن الشخصية ، عما يتطوى عليه من صراع أو ما تنقسم به من ملامح وسمات

كذلك للمسرحية لغة تختلف عن لغة القصيدة ، ولغة القصة المروية ، فإذا كانت القصة المروية تتناول الأحداث بحرية أكثر فتقف في الفعل الإنساني عند جزئياته وسوابقه ولواحقه ، وتتم بالتفاضيل فتعرضها علينا في دقة وأمانة ، فإن المسرحية محدودة بزمان خاص وبلغة خاصة هي الحوار الذي يجري بين الممثلين . والحوار خصائصه التي تنقسم بالإيجاز والإحكام والقدرة على اختيار كلمات وجل فائدة على الإثارة . كما أنها لا تختار من الأحداث أو من الأفعال الإنسانية إلا جانبها المثير والقادر على تجسيد الموقف .

من أجل هذا كله كانت وحدة المسرحية تختلف عن وحدة القصيدة في أن عليها التزامات تختلف عن الالتزامات المفروضة على القصيدة : فمضوية المسرحية مرتبطة بطبيعة المسرحية وتكوينها الفني فهي تراعى كل شروط الفن المسرحي من أحداث وحوار وممثل وجمهور وزمن محدود بثلاث ساعات ، وأنها ذات أجزاء لا ينبغي لكل جزء منها أن ينقل من مكانه أو يقطع وإلا انفرط عقد الكل وتزعزع البناء من أساسه .

من أجل هذا قال أرسطو : « يجب أن يكون الفعل واحدا وتاما ، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة مدوسة لا يكون جزءاً من الكل » (١) . ومن أجل هذا يقول أرسطو أيضا في الفرق بين رواية التاريخ وبين رواية المأساة :

« إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل

---

(١) فن الشعر لأرسطو ص ٢٦ .

رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال ، أو بحسب الضرورة . ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً ( فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ، ولكنه سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً ) وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً ، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع ، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي ، بينما التاريخ يروي الجزئي . وأعني ( بالكلي ) أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة ؛ وإلى هذا التصوير يرمى الشعر ، وإن كان يزود أسماء إلى الأشخاص ، (١) .

وإذا كان أرضطو قد قرر أن الفعل في المأساة غير الفعل في التاريخ ، فليس يقرر ذلك على سبيل التفرقة الهيكلية بين الفن والتاريخ ، وإنما يريد بذلك أن يشير إلى أن الرواية في العمل الفني مرتبطة بذات الفنان وخياله وقدرته على التصوير والإيحاء ، وهي وإن شابهت الواقع ، أو استمدت أصولها مما يقع في الحياة ليست الواقع التاريخي كما أنها ليست مجرد حدث مادي . ولهذا الكلام مدلوله المتصل بموضوع وحدة العمل الفني وارتباطها بالقوى الخائفة عند الفنان . وواضح كذلك من كلام أرسطو عن وحدة المأساة أنه يضع في اعتباره كل ما يتصل بطبيعة المأساة من حيث أنها حكاية درامية تدور حول فعل واحد تام كله له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالسكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به ، (٢) .

(١) المرجع السابق ص ٢٧ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٥ .

وعلى الرغم من أن أرسطو قد تحدث عن وحدة الفعل وذكر في إيجاز ما يتصل بطبيعة المأساة وشروطها فهو لم يفس الإشارة إلى الوحدة العضوية ولم يهمل التنبيه إلى ارتباط الأجزاء وتماسكها بشكل عضوي . على أن هذا الشكل العضوي المحي لا يحدد الفعل الواحد ولا الموضوع الواحد ولا ترابط الأجزاء فحسب ، وإنما يحدده إلى جانب هذا كله قدرة كاتب المسرحية على صهر كل هذه الأجزاء وربط جميع هذه العناصر في عمل واحد له غاية واحدة وهدف واحد ، تعمل العناصر كلها وتعاون على إبرازه .

والصورة المجازية المنتشرة في ثانيا المسرحية ، ودراسة كل ما يتصل بإيحاءات الالفاظ الرمزية فيها وما عني أن تشتمل عليه من أساطير أو رموز أو وسائل للتعبير الدالة على ما وراء المعنى الظاهري ، واكتشاف الخيط الذي يصل بين هذه الرموز هو في الحقيقة مفتاحنا إلى إدراك ما تنطوي عليه حقيقة العمل الفني كله ، ولا يخفى على أحد أن هذه الصور داخل المسرحية ما هي إلا تجسيد للوقف الدرامي أو للمعنى الجوهرى الذى تدور حوله المسرحية كلها .

ومن ثم فإن كل ما يقسمال في المسرحية من أنها حكاية درامية تتطور وتكامل أجزاؤها وشخصياتها وأحداثها لا يمكن أن يفهمها من أنها عمل فنى أولا وقبل كل شيء ، وأن الفن تصوير ، وأن وسيلتنا في هذا التصوير هي قوى الشاعر الإيحائية واستغلال هذه القوى إلى أبعد مدى ، سواء أكان الإيحاء بالحدث أو بالأسطورة أو بالشخصية أو باللغة المجازية وما يرى فى حواها من رموز وفى أنغامها وموسيقاها من مشاعر



وانفعالات . ولم يهمل أرسطو الإشارة إلى هذا الجانب الجوهري الأساسى فى دراسته للذات فقد أشار إلى أنه القيمة النهائية هى فى قدرة الشاعر على التصوير ، وإن الخطأ الذى يرجع إلى شيء عرضى فى المأساة أمر قد يغتفر أما الخطأ الذى يقع فى الفن فأمر لا يغتفر .

يقول أرسطو :

ولما كان الشاعر محاكياً ، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور ، فينبغى عليه بالضرورة أن يتخذ دائماً إحدى طرق المحاكاة الثلاث : فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هى فى الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون . وهو إنما يصورها بالقول ، ويفهم : الكلمة الغريبة والمجاز ، وكثيراً من التبديلات اللغوية التى أجراها القدماء .

ويضاف إلى هذا أن معيار التقويم ليس واحداً فى السياسة وفى الشعر ، ولا فى سائر العلوم وفى الشعر . ففى فن الشعر ، يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ : الخطأ فى الشعر نفسه ، والخطأ العرضى . فالواقع أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور ، ولم يقلح لعجزه كان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها ، أما إذا كان لأنه تصور تصوراً فاسداً ، بأن تصور الجواد ينفذ بكنا قديمه اليميني إلى الامام فى وقت واحد ، أو إذا كان خطأه راجعاً إلى عالم خاص ، كالطب مثلاً أو أى عالم آخر ، أو إذا أدخل فى الشعر أموراً مستحيلة على أى وجه من الوجوه ، فإن الخطأ لا يرجع إلى صناعة الشعر نفسها ... فإن وجد فى الشعر أمور مستحيلة ، فهذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اعتفاره إذا بلغت الغاية الحقيقية من الفن ( لأن هذه الغاية قد بان ) ... كذلك يجب أن ننظر إلى أى الطوائف ينسب الخطأ : طائفة

الأخطاء التي ترجع إلى الفن ، أو طائفة الأخطاء التي ترجع إلى شيء آخر عرضي .  
لأن الخطأ في عدم معرفة أن الأروية (١) ليس لها قدرون أقل من الخطأ في  
تصويرها تصويراً رديئاً . وأيضاً إذا قام النقد على دعوى عدم الإنطباق على  
الواقع والحقيقة ، فربما يمكن الرد على ذلك بأن نقول بأن الشاعر إنما يصور  
الأشياء كما يجب أن تكون ، (٢)

وهكذا ترى من النقص السابق أن أرسطو بعد أن تكلم عن حقيقة المأساة  
وطبيعتها وعن أجزائها ووظيفتها عاد بعد هذا كله فأبان أن الفن هو الغاية  
وأن الخطأ في رواية الحدث أو البناء أو الجهل بأشياء قد يغتفر للشاعر ، أما خطأ  
الفن فلا يغتفر له . كما كهدف كلام أرسطو أيضاً عن أهمية المجاز والدلالات  
اللفظية ، وأنها وسيلتنا إلى التصوير الفني كما أنها وسيلتنا كذلك إلى بلوغ الغاية  
التي ننشدها من العمل كله .

من كل ما سبق نستطيع أن ندرك أن المسرحية برغم طولها وتعدد عناصرها  
وتعقد فنها لا تقتضي وحدتها الفنية إلا بالصورة الإيحائية وما تنطوي عليه من  
إحساس . ففي المسرحية كما في القصيدة الغنائية هذه المجموعة من الصور التي  
تنتشر ونموذ العمل الفني كله والتي من دلالاتها ورموزها نستطيع أن نبلغ  
الإحساس العام أو الحقيقة الكلية التي يهدف إليها كاتب المسرحية .

وفي هذا يقول الدكتور مصطفى بدرى :

---

(١) الأروية ( بضم الهمزة وكسرهما ) : أشئ الوصول ، والجمع ( من ٣ الى ١٠ )  
أراوى ، وأروى للكتف .

(٢) فن الشعر لأرسطو ص ٧٢ ، ٧٣ .

« إن الوحدة العضوية لا علاقة لها بطول العمل الفني أو قصره ، كما أنها ليست مقصورة على ضرب معين من ضروب الشعر . بل إن النقد الحديث قد بين لنا أنها قد تتوافر في المسرحية الشعرية على طولها ، إذ نجد لها في معظم تراجيديات شكسبير الكبرى ، فغالبا ما تتردد في التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة خاصة تعود المسرحية بأمرها . هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئي للموقف التراجيدي الجوهرى الذى تدور حوله المسرحية . ففي مسرحية « هملت » مثلا نجد أن التفسيرات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام وهى تعبر عن المرض الذى أصاب نفس هملت ، والعلة التى نزلت بالملكة بمقتل أبيه . وفى « ماكبث » فضلا عن صور الظلام والدماء التى تغلب على المسرحية ، ملاحظ صورة معينة تتردد في التفسيرات المجازية فيها بشكل يستوعب الانتباه حقا ، وهى صورة رجل يردى ثيابا ليست ملكه فهى فضفاضة واسعة لا تلائمها . وهذه بدورها ليست الا صورة مركزة لموقف ما كبث نفسه الذى اختلس العرش من مليكه بعد قتله ولم يكن كفأ له . أما مسرحية « الملك لير » فتسودها استعارات الحيسوانات الضارية الكأمة التى تفتقر غيرها وهى صور تعبر عن طبيعة الشر الذى يسود عالم المسرحية ، وعن اعدام القوانين الخلقية الإلهية والإنسانية فيه ، وتعكس ناموس الغابة التى يتميز به مجتمعها ، وهكذا فى كل هذه المسرحيات جو خيالى خاص ينبع من شخصياتها على نحو طبيعى ، وعالم شعرى محدد تتحرك فيه كما تتحرك فى عالمنا الطبيعى ، ولون معين يعبر عن رؤية خاصة لحقيقة الحياة الإنسانية . وإذا كان لهذه الظاهرة أى معنى فهى تدل على أن كلا من هذه التراجيديات كائن عضوى حى ينتشر فى جميع أطرافه نفس الانفعال ، أو قلونه نفس الرؤية الشعرية بحيث أننا يمكننا أن نتميزها حتى

فه أفعال عاصره وأدقها ، ألا وهو التشبيه والاستعارة أو الصورة اللفظية المفردة ، (١) .

وليس غريباً أن تكون اللفظة والصورة هي المحور الذي تفرم عليه دراسة المسرحية فعلى الحوار في المسرحية يقع أكبر العبء ، فن الحوار يستطيع أن تلمس القصة وأن نتمرف على الشخصيات ، وأن نتمقق الطبائع الإنسانية ونكشف عن حقيقتها ، وإذا كان الحوار هو الذي يرسم الحوادث ويلون المواقف ويعتمد عليه في تكوين الشخصية والوصول إلى دخائل النفوس فهو كذلك الذي يعمل على خلق الجو العام الذي يسود المسرحية كلها ، على أن خالق هذا الجو العام ليس من الأمور التي يستطيعها كل كاتب ، فإن خالق هذا الجو يحتاج إلى حوار من نوع خاص : حوار يستطيع بما يحتوى عليه من عناصر الإيحاء والرمز والصورة أن يكون كالشعر تماماً أو كالموسيقى قادراً على أن يحمل إلى النفس الفكرة والصورة والمعنى فوق قدرته على الرواية والإثارة والتلون .

من أجل هذا كان ناقد المسرحية الذي يريد أن يصل فيها إلى دراسة أصيلة وجادة محتاجاً أن يتتبع حوارها واقتها ، ويكشف عما عساه ينطوى وراء هذه اللغة من جو شعري عام على نحو ما فعل برنارد نو كس في تحليله لمأساة صوفو كلليس د اوديب ملكا ، و د اوديب في كورنوا ، (٢) . ومن يقرأ هذا التحليل يستطيع أن يدرك إلى أي حد كان تتبع الحوار وما ينطوى عليه من صور واستعارات وتشبيهات ، وما يرسم لنا من مواقف ، وما يكشف عن

---

(١) دراسات في الشعر والمسرح ص ١٩ ، ٢٠ .

(٢) اقرأ هذا التحليل في كتاب دراسات في أدب المسرح المؤلف ،

نفسيات هو وسيلته في دراسته لشخصية هذا النموذج الفذ من الإنسان ، وفي رؤية حقائق كثيرة متصلة بالصورة العامة أو المفرد العام ، ومن ثم بالآثر الكلي الموحد الذي تنتهي إليه المأساة . ولعلنا نستطيع بعد هذا العرض الموجز للوحدة العضوية في المسرحية أن ندرك أنها لا تقوم على وحدة أجزاء الحكاية أو الخرافة ، وترتيب هذه الأجزاء ، وإنما تقوم على جملة عناصر يجب تتبعها : منها ما هو ظاهر كأجزاء الحكاية والمواقف والشخصيات ، ومنها ما هو خفي ويحتاج إلى تعمق ودراسة للجزء الشعري الخاص الذي يضيفه للفنان على الكل ، والذي يقوم فيه الحوار واللغة وما ينطويان عليه من صورة بالعبء الأكبر . ومن ثم كان موقفنا في تحقيق الوحدة العضوية في المسرحية لا يختلف في هذه الناحية الأخيرة عن موقفنا في تتبعه للقصيدة ، فالناقد لكل منهما بحاجة إلى تتبع المتاعس التي يثيرها موضوع واحد والوقوف من ذلك عند الصورة الكلية للعمل الفني .

## الوحدة المعنوية في القصيدة العربية

لقد تساءل كثير من النقاد المحدثين عقب الدراسات النقدية التي ظهرت بظهور نظرية الخيال ، وعلى أثر ما انتشر بعد ذلك من دراسات حول موضوع الوحدة المعنوية .

تساءلوا عن إمكانية وجودها في شعرنا العربي القديم . وأما الجدل في مطلع هذا القرن بين نقادنا العرب . وكان من بين هؤلاء النقاد من حرص على مناقشة موضوع الوحدة في القصيدة القديمة . وهاجم العقاد كثيرا من شعرائنا المعاصرين من أمثال شوقي وحافظ لخلو شعرهما من الوحدة . وكان اعترازا بشعرنا القديم ، وتراثنا العربي دائما لبعض هؤلاء النقاد إلى التماس الوحدة في شعر المعلقات ، فقد عز على هؤلاء أن تبلغ نموذج القصيدة العربية هذا المستوى الرفيع في الصياغة الشعرية والصنعة الفنية ثم لا تتمتع فيها الوحدة المعنوية بالمعنى الذي حددته النقاد المحدثون لها وعلى رأسهم كولردج . ورأينا أستاذنا الدكتور طه حسين في كتابه حديث الأربعاء يثير الجدل حول هذه الوحدة وهو بصدد تحليله لمعلقة لببدي بن ربيعة عندما — قال على لسان محاورة : « على أن هناك شيئا آخر أراك تعتمد إهماله والإعراض عنه ، لأنك تهفق فيما أظن من التعرض له ، والوقوف عنده ، وهو استقامة بنساء القصيدة ، فأنت تعلم ما يقوله الناس من أن أقبح عيب يمكن أن تؤخذ به القصيدة العربية في الشعر القديم خاصة ، هو أنها ليست وحدة مانتمة الأجزاء ، وإنما تأتيها الوحدة من الثقافية والوزن ، فلولا أن « لببديك » هذا قد اختار البحر الذي اختاره ، والثقافية التي اختارها ، لما تشابهت أجزاء قصيدته ، ولما اتصل بعضها ببعض ، وكانت أبياتا منشورة لا قران لها ، فحدثنا عن هذه الوحدة ما صنع الله بها في شعر

القدماء ؟ وحدثنا كيف يستقيم للعقل الحديث أن يعرض هذا الكلام المفترق على الشباب ، ليتخذوه نموذجا ومثلا وليسوحوه ويستلهموه ، ألسنت تشفق غلى ملكات الشباب من أن تفسدها هذه النماذج والمثل ، وأن تعوقها عن أن تبلغ ما تريد لها من فهم القصيدة وإنشائها على أن لها وحدة داخلية جوهرية تتصل بالمعنى قبل أن تتصل باللفظ أو بالوزن والقافية ؟

ثم يرد الدكتور طه حسين على محاوره هذا قائلا :

« هون عليك ؟ واصطنع شيئا من القصد . ولا تفس أنى لا أكتب ما تقول لأرد عليه شيئا فحيثا ، وإنما أسمع منك فأرد عليك ، فأرفق إذا كرتي ببعض الرفق فأترك تحملها ما لا تعليق ؛ قال : أجبني ما صنع الله بوحدة القصيدة عند شعرائك القدماء ؟ قلت : صنع الله بها خدسيرا ما يصنع بآثاره ، فأوجددها وأقنمها ، وأتمها إتماما لاشك فيه ، ولا غبار عليه ، وما سمعت من خصوصوم الشعر القديم حديثهم . عن وحدة القصيدة عند المحدثين وتفككها عند القدماء إلا طبعك وأغرقت في الضحك (١) .

ثم يمزو الدكتور طه حسين الأسباب التي أدت بالمحدثين إلى إنكار الوحدة في الشعر القديم إلى عوامل أهمها : أولا أن الدارسين للشعر القديم لا يدرسونه كما ينبغي ولا يتعمقون أسرارهم ومعانيه وإنما يدرسونه درس تقليد ، وثانيا : أن كثيرين من الدارسين لهذا الشعر القديم يقبلون كل ما قاله الرواة عنه وينقلونه كما روى لهم في غير تحقيق ، وينسون أن كثيرا من هذا الشعر قد

(١) حديث الأربعاء ١ ص ٣٠ ، ٢١

أصابه الخلط والضياع فكثرت الاضطراب فيه ، ومن ثم فإسنا نستطيع أن نزع  
أنا أمام النص الاصلى للقصيد العربية القديمة .

وهكذا نرى أن الدكتور طه حسين كان شديد الإيمان بوجود الوحدة  
في القصيدة القديمة ، شديد الحماس للدفاع عنها ، وقد استشهد على وجودها  
بمعلقة لبني ، ونحن مع احترامنا للأسباب التي ذكرها الدكتور طه حسين والتي  
أرجع لها أفكار كثيرين للوحدة في الشعر القديم ، ومع إيماننا بأن كثيرين ممن  
يدرسون الشعر القديم يتبعون في دراستهم المنهج القديم في فهم الشعر وتحليله ،  
وهو المنهج الذي يكفى بالدراسة السطحية التي تعنى بالمعنى الظاهري القريب  
وشرحه وتفسيره دون العناية بالفوضى وراء قوى الإيحاء في القصيدة ، وتتبع  
دلالاتها غير المباشرة . ونحن مع اعترافنا بأن الشعر القديم قد مر خلال روايته  
بكثير من الخلط الذي لا بد أن يكون قد أثر في بنية القصيدة أو شكلها ،  
ولم يحافظ على سلامتها من التحريف والانتحال ، ومع إدراكنا بما لمعلقة  
لبني من وضع خاص فهي من ذلك النوع من الشعر الوصفى الذي أحسن فيه  
الشاعر تصوير الطبيعة ، وأجاد فيها التلخيص من غرض إلى غرض ، وأحسن  
فيها العرض ، واستعان بالصورة الشعرية وما يكون فيها من قوى الإيحاء ،  
وأما استطاع أن يبلغ ما لم يبلغه كثير من شعراء الجاهلية في الربط بين  
أجزاء القصيدة وموضوعاتها المتباينة ، نقول إننا مع إيماننا بكل هذا إلا أننا  
لا نستطيع أن نذهب إلى ما ذهب إليه الدكتور طه حسين فنزعم أن في  
القصيدة العربية القديمة وحدة عضوية بهذا المعنى الذي كشفت عنه الفصول  
السابقة .

ونحن عندما نقرر خلو القصيدة القديمة من الوحدة العضوية إنما نضع في



اعتبارنا جملة من العوامل اتصل بالبيئة العربية القديمة من حيث طبيعتها الجغرافية ومن حيث حياتها الاجتماعية والاقتصادية وما كان يسود هذه الحياة من تقاليد وما ينتشر فيها من قيم . فإن دراسة الحياة العربية قبل الإسلام في شتى أواحيها المختلفة فكرية واجتماعية وسياسية وجغرافية هي المنهج الوحيد الذي يكشف للباحث عن الاسباب التي جعلت القصيدة العربية القديمة تتخذ هذا الشكل دون سواه ، وتوجه هذا الاتجاه في بنيتها وشكلها ومضمونها و

من أهم هذه العوامل التي حددت شكل القصيدة العربية القديمة في بنائها وصياغتها وطرائق التصوير الشعري فيها العامل الجغرافي المتصل بطبيعة الإقليم الذي يعيشه البدوي في الصحراء . ولا يخفى على أحد أن العامل الجغرافي من أثر كبير في توجيه حياة الشعوب وتحميد نظم معيشتهم بل وألوان تفكيرهم ، بل إن الحياة الاقتصادية والسياسية لتأثر تأثراً واضعاً بطبيعة المناخ نفسه . فإذا عرفنا أن بلاد العرب هي أشد البلاد جفافاً وحرارة ، وأن المياه التي تسقط لا تسمح إلا بالقليل جداً من الزراعة . وأنه على الرغم مما يحيط بشبه الجزيرة من محيطات وبحار فإن الرياح الموسمية التي تدخل إلى أرض الجزيرة في مواعيد محددة لا تسمح إلا بالقليل جداً من الأمطار لدرجة قد يشعر معها الجفاف في بعض الأماكن في هذه الجزيرة ثلاث سنوات متتالية . وعلى الرغم من هذا الجفاف فإن المطر قد يسقط أحياناً في شكل سيول كانت تهدد السكبة أحياناً بالدمار . ولكن هذه السيول لم تكن تتوالى في شمسكل منتظم ، وإنما كانت تحدث في فترات متباعدة كما حدث في السيول التي ذكرها لنا التاريخ ، مثل سيل العرم . ولقد أشار المؤرخون لهذه السيول ومنهم البلاذري الذي خصص في كتابه فتوح البلدان فصلاً عن سيول مكة . وكانت هذه

السيول كثيرا ما تسمح بانتشار المراعى والسكلا في بعض الاماكن من شبه الجزيرة .

على أن هذا كله لم يكن يسمح بحياة الاستقرار ، وذلك لعدم انتظام الأمطار من ناحية وقلتها وندرتها من ناحية أخرى . وإذا بحثنا عن الأمطار الموسمية فلن نجد لها إلا في أماكن محدودة من شبه الجزيرة العربية فهي لا تسقط إلا في اليمن وعسير . ومن ثم فلم يكن في شبه الجزيرة أراض يمكن زراعتها زراعة منتظمة إلا في هذين المسكنين ، وحرمت الجزيرة العربية كذلك من نهر يشقها فيملا بقاعها خصباً وزرطاً ، وكل ما يمكن أن تجده فيها تلك الشجيرة من الوديان التي تجري فيها فيضانات السيول كلما حدثت . وكانت هذه الوديان تحدد طرق القوافل إلى جانب ما تعين عليه من أغراض الخصب والزراعة .

وكان طبيعياً أن تنمو النباتات التي تنبت في شبه الجزيرة بطبيعة هذا الجو المناخى فليس من شك في أن جناف الهراء والتربة بمواقن ازدهار النباتات ، وعلى الرغم من ذلك فقد ظهرت بعض الزراعات التي لم تكن متعددة كما لم تكن كافية . فستجد التمر في الحجاز ، والقمح في اليمن وبعض الواحات ، وقد ينمو الشعير والذرة كما ينمو الارز أحياناً في عمان . وستجد إلى جانب هذا بعض أشجار صحراوية كأشجار البخور والصمغ العربي ، وشجر الصدر والطلح واللال ، وقد ينبت العنب في بعض الاماكن في الشام والطفائف ، كما قد تجد بعض المحاصيل الأخرى من الفواكه والسكنجبين قليلة ومبعثرة في شبه الجزيرة .

هذا اللون من الطبيعية كان يحتم على العربي أن يستعين بالرحلة أو النقلة

أو الهجرة سعياً وراء الماء والظل ومواطن الاستقرار . من أجل هذا نهأت أهمية الحيوان بالقياس إلى قاطنى الصحراء . وكان الجمل أهم الحيوانات التى يستعين بها العربى وهو أشهرها جميعاً وأكثرها استعمالاً ، ثم الحصان العربى الذى اشتهر بجماله وقوة احتماله وإخلاصه لسيده — على أن الحصان لم يكن فى شهرة الجمل إذ لم يكن فى قدرة كل عربى أن يقتنى الحصان ، فقد كان اقتناؤه مظهراً من مظاهر الغنى والترف . من أجل هذا اشتدت عناية البدوى بفرسه وحسانه وجهله ، على أن علاقته بجماله أو ناقته كانت أشد وأقوى من علاقته بفرسه . فالجمل صديق البدوى الذى لا يكاد يفارقه يعطى له الحمايه ويشرب لبنه ويرحمه عليه ، ويتخذ من شعره وبره خيمته ، ومن دونه وقوده ، وهو عنده هبة الله الكبرى . قال تعالى : « والآنعام خلقها لكم فىها دفء ومنافع ومنها تأكلون ، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس . إن ربكم لرهوف رحيم . والحيل والبغال والحمير لتركبوها وزينة ويخلق ما لا تعلمون » سورة النحل آية ٥ - ٨ .

هذه الخصائص المناخية والإقليمية هى التى وجهت حياة العربى وحددت ملامح مجتمعه وما يسوده من قيم ، وهى التى فرضت عليه ألواناً معينة من الحياة : فازدحام الغارات بين الأعراب فى الصحراء وكثرتها كثرة غير هادئة وممارسة الغزو دون رادع أو وازع .

|                         |                         |
|-------------------------|-------------------------|
| نغير من الضباب على حلول | وضيعة لأنه من حان حالاً |
| وأحيانا على بكر أخينا   | إذا لم نجد إلا أخسانا   |

كل هذا كان نتيجة طبيعية للحياة الجافة التى فرضتها البيئة الجغرافية

فالرغبة في حفظ الحياة كانت تدفعهم إلى أن يفتصب البدوى من جاره الذى يعيش في ظروف خير من ظروفه وأن يستعمل في ذلك القوة . وانقسم بذلك سكان الصحراء إلى فرق متحاربة هو في حقيقته نوع من الصراع من أجل البقاء .

بل أننا لنذهب إلى أبعد من هذا فنقول إن الجفاف والجذب ووعورة الحياة هي التي حددت القيم الأخلاقية عند العرب : فشعور العرب بالضعف أمام قوة الطبيعة وقسوتها هو الذى فرض عليهم تقديس القوة والبسالة وهو الذى جعلهما مبدأ من مبادئ السيادة عند العربى ، وهو كذلك الذى ولد الشعور بالحاجة إلى واجب مقدس هو واجب الضيافة والتجدة والرومة . فهذه الأرض الصحراوية الممتدة الواسعة عندما تضيق بجفافها ووعورتها وجد بها بأحد من هؤلاء البدو فإنه لا يعدم أن يجد اللون ، والجوار ، وحسن الضيافة عند الجميع . وكان هذا الخلق شيئاً طاماً ولدته الطبيعة ، بل لقد كان الإخلال به فضيحة وطاراً ، وبالتالي روحاً من الجريمة الأخلاقية التي تتنافى مع الخلق العربى .

في مثل هذا المجتمع يصبح من العسير على الفرد الواحد أن يعيش مستقلاً إذ كيف يمكن للفرد أن يعيش لنفسه وب نفسه ، فالفرديّة تموت أو تكاد ولا تقوم على البقاء في مثل هذه البيئة . ومن هنا نشأ نظام القبيلة ، ومن هنا كانت العصبية التي هي بمثابة الروح للقبيلة . على أن هذه العصبية القبلية كانت من العوامل التي عملت على التجميع من ناحية والتفريق من ناحية أخرى : فقد جمعت العصبية بين القوم في شكل قبائل أو ما يمكن أن يسمى مع شيء من التجاوز بالدويلات البدائية التي تحتل بقعة معينة تحاول كل قبيلة أن تحتفظ بها لنفسها

حتى تظفر بشيء من الاستقرار ، ثم تسمى جاهدة إلى صيانة هذا الاستقرار .  
وكان نظام الحلف من العوامل التي كثيرا ما ساعدت على التوفيق بين القبائل  
والجمع بينها في شكل أشبه بالتكتل الذي يحدث الآن بين بعض الدول . وهكذا  
حملت العصبية على التوحيد بين القبائل أحيانا ، ولكنها كانت في الوقت ذاته عاملا  
على تنميت وحدة المجتمع العربي ، وذلك عندما تجد القبيلة نفسها مضطرة تحت  
ظروف معينة إلى المحافظة على حياتها واستقرارها فتعتمد إلى الإغارة والحرب ،  
الامر الذي كان يؤدي بدوره إلى انتشار عادة الأخذ بالثأر ، تلك العادة التي  
انتشرت بين العرب في الجاهلية انتشارا عاما تقرب من أن تكون حالة عقلية  
مرغزة . بل لقد بلغ الأخذ بالثأر عندهم حد القداسة ، ووضعت له الأصول  
والقوانين : فإذا كان الأخذ بالثأر في داخل القبيلة أو خارجها فإما القصاصي  
وإما العفو وإما الخلع وإما الفدية وهي أروا الجميع .

وهكذا لو تتبعنا النظام القبلي ، ودرسته من جميع أبعاده ، وتعمقت إلى  
ما يمكن أن يفرضه من سلوك لدى الفرد والجماعة على السواء فسوف تجد كل شيء  
يؤكد الحقيقة التي قلناها من قبل ، والتي تزداد لدى الباحث تأكيداً كلما أمعن  
النظر فيما لديه من حقائق ، وهي أن كل هذه الأصول والنظم التي وضعها العرب  
لحياتهم ومآلاتها من سلوك ليست إلا نتيجة طبيعية وحتمية لتلك الخصائص  
المناخية والإقليمية . وإذا كانت هذه الخصائص قد أنتجت وحدة ما في الفكر  
والعمل فليست غير هذه الوحدة التي تقوم أساسا على الصراع من أجل البقاء  
والحفاظ على الحياة . ولا ننظر أننا نذهب بعيداً إذا قلنا أن غريزة التغلب على  
الحياة ومقاومة قوتها كانت المحرك الأساسي لذهن العربي وتصرفاته وسلوكه ،  
والدافع الأصلي الذي ينطوي أو يحتفي وراء كل مظهر من مظاهر نشاطه المختلفة .

ولم يتوقف التعبير عن هذا الصراع عند ناحية واحدة من فنون الشعر، فأنشأ  
 واجد هذا الصراع في شعر الحرب كما تجده في شعر الغزل والفخر والهجاء  
 والوصف. فلم يتوقف نغمات الحماسة والبطولة في القصيدة الجاهلية مهما كان اتجاهها  
 ومهما كان غرضها الضميرى أو مناسىءها. وسوف نلتقي كما قلنا في الغزل بمواقف  
 من الحماسة والاعتداد بالنفس والفخر والصراع من أجل الحياة مثل ما تجد في  
 شعر الحرب تماما. ويكفى أن نستشهد في هذا المجال بغزل امرئ القيس في معاقته  
 ولاميته المدهورة. يقول في المعلقة :

|                               |                              |
|-------------------------------|------------------------------|
| ويبضة خدر لا يرام خباؤها      | تتمتع من هواها غير معجل      |
| تجاوزت أحراساً إليها ومشرأ    | على حراساً لو يسرون مقتلى    |
| إذا ما للثريا في السماء تعرضت | تعرض أنساء الوشاح المفصل     |
| فجئت وقد نعت لنوم لياليها     | لدى السر إلا لبسة المتفصل    |
| فقات : يمين الله مالك حيلة    | وما إن أرى عنك الفوايسة تنجل |
| خرجت بها أمشى تبخر وراءها     | على أثرينها ذيل مرط مرحل     |
| فلما أجزنا ساحمة الحى واتمى   | بنا بطن خبت ذى حفاف عقتل (١) |
| هصرت بفودى رأسها فتنايلت      | على هضم الكشح ربا الخناخل    |

فانظر إلى التباهى بالقوة، وإلى الاعتداد بالنفس، وإلى افتحام المخاطر،  
 وإلى الولع بالمغامرة والصراع من أجل الذات، فما أنت ترى أمراً القيس لا يزور  
 حبيبة أو عشيقة وإنما هو يتقدم الحصون والأسوار وكأنه يخوض معركة.  
 فعلى الرغم من هؤلاء الحراس الذين يحيطون ببنت صاحبه والذين هم أشد

(١) جهاني : ما ارتفع وفاز من الأرض، عاتل : الرمل للامد والتبدل.

ما يكونون حرصا على قتله والفتك به تراه قادرا على أن يثيق طريقه من بين صفوفهم ، لأنهم وهم جماعة مسلحون أضعف من أن ينالوه ، ثم انظر بعد هذا كله إلى أنغام الحماسة وروح البطولة التي تنتشر في الأبيات نغما وإيقاعا . فإذا تركت هذا إلى قمة اقتحامه عربين صاحبه ببساطة في مطرفه الأخرى لوجدت صورة الفارس المظفر تكاد تطفئ على صورة العاشق الموله . استمع إليه بقول :

|                             |                                    |
|-----------------------------|------------------------------------|
| سموت إليها بعد ما نام أهلها | سمو حجاب الماء حالا على حال        |
| فقلت : سباك الله إنك فاضحي  | ألسن ترى السمار والناس أحوالى ؟    |
| فقلت : يمين الله أبرح قاعدا | ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالى        |
| حلفت لمسا باقة حلقة فاجر    | لناموا ، فما إن من حديث ولا صالى . |
| فلما تنازعنا الحديث وأسهمت  | هصرت بغصن ذى شماريخ ميسال          |
| وصرنا إلى الحسى ورق كلامنا  | ورضت فذات صمبة أى إذلال            |
| فأصبحت معصوقا وأصبح بعلمها  | عليه القمام موى اللظن والبسال      |
| يفط غليظ البكر شد خناقة     | ليقتلنى ، والمرد ليس بقتال         |
| أيقتلنى والمشرق مضاجعى      | ومستونة زرق كأنياب أغوال           |
| وليس بذى رمح فيقطعنى به     | وليس بذى سيف وليس بفيسال           |
| أيقتلنى ، وقد شغفت فؤادها   | كما شغف المهتوة الرجل الطمائل      |

ونحن إذا راجعنا هذا النص السابق وتأملناه في صياغته وأنغامه ، وفيما تكهف عن كلماته من مواقف ، وما تطوى عليه من دلالات على شخصية قائلة وروحه ، وما يدونه الشاعر من حوار بينه وبين صاحبة لأدركنا من خلال ذلك كله صورة درامية حية لموقف بطل لا يهزم أو محارب يروى علينا صفحة من انتصاراته وبطولاته : أرايت إياه كيف أنسل

إلى صاحبتة في براحة، والناس من حوله يسمرون فلا يبالي ما قد يقع فيه من مأزق،  
ثم أرأيت إلى صاحبتة وهي تحاول أن تثنيه عن عزمه فلا يزيد ذلك إلا إصراراً،  
غير ملتفت إلى تهديدها ولا مبال بفرعها وإشفاقها عليه، وكيف وهو الفارس  
الذي يدخل المعركة لا يشبهه عن عزمه شيء، فالقتل أحب إليه من النكوص،  
والهلاك أشبه به وأليق من الهزيمة.

فقلت يمين الله أبحر قاعداً ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي

ثم انظر إلى غمسه زله بصاحبتة كيف سيطر عليه الإحساس بالقوة : فعندما  
أصبحت صاحبتة ورقت جذبها إليه في عنف كما يجذب حشكول الذخلة، ثم انظر  
كيف انتهى إلى هذه الصورة التي جمعت بينه وبين بعلمها في موقف درامي حين  
جعل لنفسه السيطرة كلها على هذه المرأة في الوقت الذي انعكس فيه بعلمها وقد تغير  
لونه وساء حاله، وانطوى على نفس كثيفة مهزومة يتردد صوته في صدره من  
الغيظ، تساوره الرعدة في قتل هذا العاشق ولكن هيئات:

أيقننني والمشر في مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

إذ كيف يقتله وهو المزود بالمشرفى وبالسهم الزرق ذات الأنياب الحادة  
كأنياب الشياطين.

وهل تجد فرقا كبيراً في الروح بين شعر كهذا الذي قرأته في الغزل وبين  
أبيات طرفة وهو يفخر بنفسه إذ يقول :



|                              |                                   |
|------------------------------|-----------------------------------|
| أما الرجل الضرب الذى تعرفونه | خفاش كراأس الحية المنوفد (١)      |
| فأليس لاينفك كفى بطنانة      | لمضب رقيق الهفرتين مهند           |
| حسام إذا مساقى منصرأ به      | كفى العود منه البدء ليمى بمضد (٢) |
| أخى ثقة لاينثنى عن ضريبة     | إذا قيل مهلا قال حاجزه لدى (٣)    |
| إذا ابتدر القوم السلاح وجدنى | منيعا إذا بكت بذائمه يدى          |

أليس صورة امرئ القيس فى غزله هى إلى حد كبير جدا صورة طرفه وهو يفخر بنفسه وشجاعته . وهل يختلف الأمر إذا تركنا الفضل والفخر لشعر الحرب ؟ وهل ترانسا واجدين فيه غير ما وجدنا فى سابقه من معانى البطولة والفحولة والاستبسال والدفاع عن النفس والصراع من أجل الحياة ، وتمجيد معانى الفداء والتضحية وتكران الذات ، وإليك صورة عنصرة بن شداد العيسى وهو يمرض علينا موافقه إذا حضر الحرب يقول :

|                           |                           |
|---------------------------|---------------------------|
| يضررك من شهد الواقعة أننى | أغشى الوغى وأعف عند المغم |
| ومدحج كره الكاة نزاله     | لا آمن هربا ولا مستسلم    |
| جادت له كفى بعاجل طعنة    | بمشف صدق الكموب مقوم      |
| فشككت بالرمح الأصم ثيابه  | ليس الكريم على القنا محرم |
| فتركت جمر السباع يفتنمة   | يقضن حسن بنائه والمدمم    |

(١) الضرب : الرجل الخفيف الاحم ، الخفاش : الدخال فى الأمور بخفة وسرعة

(٢) المضد : السيف يقطع به العجر

(٣) لدى وفدى : حصى ،

ومشك سابعة هتكت فروجها بالسيف عن حامى الحقيقة معل (١)  
 وبذ يدها بالقداح إذا شتا هناك غايات الاتجار ملوم (٢)  
 لما رآنى قد نزلت أريده أبدى نواجذه لغير تبسم  
 عهدى به مد النهار كأنما خضب البنان ورأسه بالعظم (٣)  
 فطعمته بالروح ثم علوته بمهند صافى الحديدية مخزم  
 فهل وجدت فى موقف عنتره غير ما وجدت فى موقف طرفه وامرء القيش  
 مع اختلاف الموضوع ؟

وإذا تركنا الأغراض السابقة إلى وصف الخمر فستجد فيها انعمات الوصف  
 تمتزج بنعمات الخمسة، فها هو لبيد بن ربيعة وهو يعدد لمحبوته الليالى التى يقضيها  
 مع أقرانه يتباهى بأنه يحقق فيها لندمائه ما لم يحققه أحد فكم من خمر هزيرة غلا  
 ثمنها وعزت على شاربها فإذا هى طوىح يديه يقدمها لندمائه من كرم وسقاء .

أولم تكن تدرى نوارى بانى وصال عقد حبال جذامها  
 تراك أمكنة إذا لم أرضها أو يمتلق بعض النفوس حمامها  
 بل أنت لا تدريين كم من ليلة طلق لذيد لحوها ولدهاها  
 قد بهت سامرها ، وغاية تاجر وافيته إذ رفعت وعن مدامها  
 أهلى السماء بكل أدكن طائق أو جونة قد حوت وفض ختامها

- 
- (١) المشك : المرح قد شكك بعضها الى بعض ، السابعة : المرح الواسعة .  
 (٢) اتربذ : السريح ، شتا : دخل فى الشتاء ، وأراد بالتجار بانى الخمر .  
 والملوم القى يلام مرة مد أخرى والبيت كـ له وصف لحامى الحقيقة .  
 (٣) عهدى به مد النهار : رأيت طول النهار — العظم : ثبت يخلص به .

بصبوح صافية وجذب كرينة يموت نأثاله إيهامها  
بادرت حاجتها الدجاج بسحرة لأهل منها حين هب نيامها  
وغداة ربح قد وزعت وقرة قد أصبحت بيد الشمال زمامها

وفي الآيات السابقة غير ما ذكرنا من وصف الخمر تصوير للكرم والجهود  
ولكنه تصوير لا يقف عند مجرد ما يبذله الشاعر لأصدقائه من كرم الضيافة،  
ولأنما هو الكرم الذي يمتزج بالشهامة والبطولة والتضحية بكل غال وورخيص، حتى  
إن القارئ ليحس من خلال كلمات الشاعر أنه لو كان هناك شيء آخر يمكن أن  
يقدمه الشاعر لضيافته غير الخمر والغناء ونحر الأبل ومد الموائد للفقراء غداة  
هبوب رياح الشمال واشتداد الصقيع لقدمه عن طيب خاطر، بل وبكثير من  
الزهر والفخار.

وليس هناك ما يدعونا إلى تأكيد القول بأن بذل العون المحتاج، وإغاثة  
الملهوف واستجارة المستجير عمل من أعمال البطولة لا تنحصر دلالاته عند مجرد  
الكرم وحده، كما لا يكسب صاحبه صفة الجود فحسب وإنما هو عمل فيه من  
الفروسية والبطولة ما لا يقل عن معاني الاستبسال في القتال والذود عن الحياض  
يقول السموأل :

تصيرنا أنا قليل عدادنا فقامت لها إن الكرام قليل  
وما قل من كانت بقايا مثلنا شباب تسامى للعلا وكهول  
وما ضرنا أنا قليل، وجارنا عزيز، وجار الأكرمين ذليل  
لنا جبل يحمله من بخيره منيع يرد الطرف وهو كليل  
رما أصله تحت الثرى وسما به إلى النجم فرع لا ينال طويل

وانظر إلى قول طرفه في معلقته حين يجعل من إعانة المهموم وبذل العون

له حمل من أعمال البطولة . لقد جمعه أحد أهدافه الثلاثة التي لولاها لما كان  
للوجود قيمة في ذاته يقول :

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى      وجدك لم أحفل متى قام هوى  
فهن سبى العاذلات بشرية      كيت متى ماتل بالماء تزيد  
وكره إذا نادى المضاف محبا      كسيد الفضا بنهته المتورد (١)

وتفسير يوم الدجن ، والدجن معجب

ببيكة تحت الطراف الممد

وإذا انتقلنا من وصف الخمر والكرم وبذل العون إلى وصف الناقة والفرس  
والليل والسيل فنشهد أنها جميعا أشبه بالرموز التي تهتمل على هذا المعنى الذي  
صاد العمر الجاهل كله ، والذي يكشف عن حقيقة موقف البدوى من الحياة  
ورغبته في الانتصار عليها بكل ما أوتي من قوة . ويكفيك أن تنظر الى أوصاف  
الناقة فكلا أوصاف مشتقة من معاني القوة ، فهي عندهم في بنائها كالعرص والعرص  
الصخرة يقول النابغة :

فحليبي ما عندي بروحة هرمس      تخب برحلى تارة وتناقل  
مؤمنة الأنساء مضبورة الفراء      نعوب إذا كل الصناق المراسل  
وهي عندهم كمنظرة الرومى يقول طرفة

كمنظرة الرومى أقم ربها      لتكتفن حتى تشاد بقرمد  
وهي كالسفينة العظيمة وكالأراج التابوت يقول :

---

(١) المضاف : لقي استضافته الموموم ، سيد الفضا : ذيب النضا .

كأن حدود المالكية غدوة  
خيليا سفين بالنواصف من دد  
ويقول في وصفها :

أمون كأفواح الإران نسائها  
على لاحب كأنه ظهر برجد (١)  
هي عظيمة الوجنات تشبه الجبل في وثاقة الخلق والنعامة في سرعة الجري :  
جهالة وجفاء ردى كأنها  
سفينة تبرى لأزهر أربد (٢)  
وهي هندم كالخار الوحش في متانة بنائه وقوة جسده :

كأن شدة الرجل حين تشذرت  
على قارح مما تضمن طائل (٣)  
ألب كمعد الأندري مسح  
جزائية قد كدته المساحل (٤)  
أضر بمرداء الذسالة مسح  
يقلبها إذ أعوزته الحلالل  
إذا جاهدته القمد جمد وإن رمت  
تساقط لاران ولا متخاذل

ويتجلى لك هف الحمار وشده عندما يدافع عن حليته ويطاردها الخمر  
الروحانية الأخرى ، وعندما يساقط حليته الطويلة الظهر ، ويظهر عدم خذلانه  
لها ، فإن اشتدت في العدو اشتد معها في عدوها ، وإن لانت له يلين لها فهو

(١) الإران : النساجون العظيم ، نسائها : زجرها ، اللاحب : الطريق ، البرجد : الكاء المخطط .

(٢) جهالة : تشبه الجبل ، وجفاء : عظيمة الوجنات ، السفينة : النعامة ، الأزهر : القصر الشعر ، الأربد : يضرب لونه إلى لون الرماد .

(٣) القارح : حمار الوحش ، طائل : جبل .

(٤) ألب : خمس بطنه وارتفع ، معد الأندري : كالبناء النسوب إلى الأندرين بالشام ،

المسح : المعض .

لا يخذلها في جد أرفقور .

وهم يصفونهم بالثور الوحش في قوته ونشاطه وقدرته على احتمال وهرة الصحراء وما يكون فيها من مخاطر وأحوال ؛ يتحمل ما يتساهل عليه من سيول وما تسوق إليه الريح من برد ومطر ، ويقاوم مطاردة كلابه الصيد له ويخرج من معركة ليدخل إلى معركة أخرى مع الصيادين وكلابهم كما نرى في وصف النابغة لناقته في مطولته التي مطلعها :

يادار مية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد (١)

يقول في وصف الناقة وتعليقها بالثور :

|                             |                                  |
|-----------------------------|----------------------------------|
| كأن وحل وقد زال النهار بنا  | يوم الجليل على مستأنس وحد (٢)    |
| من وحش وجرة موشى أكارعه     | طاوى المصير كسيف الصقل الفرد (٣) |
| أسرت عليه من الجوزاء سارية  | تزجى الشمال عليه جامد البرد      |
| فارتاع من صوت كلاب قببات له | طوح الثوامت من خوف ومن صرد (٤)   |
| فبشهن عليه واستمر له        | صمع الكعوب بريات من الحرد (٥)    |
| شك الفريضة بالمدري فأنفذها  | شك المييطراذ يشفى من العمد (٦)   |

(١) ألون : خلت .

(٢) المتأنس الواحد : الثور المتأنس المنفرد .

(٣) طاوى المصير : ضامر البطن .

(٤) الثوامت : القوائم ، العرد : البرد الشديد .

(٥) الحرد : استرخاء هصب يد البعير .

(٦) الفريضة : القحة بين الجنب والسكف ، المدري : القرن ، المييطر : المييطار

كأنه خارجا من جنب صفحة      سفود شرب أسود عند مفتاد (١)  
 فظل يسجم أهل الروق منقبضا      في حالك اللون صدق غير ذى أرد (٢)  
 لما رأى واشق إقصاء صاحبه      ولا سبيل إل عقل ولا قسود (٣)  
 قاله له النفس إنى لا أرى طمعا      وإن مولاك لم يعلم ولم يصمد  
 فتلك تلبقى النسيان إن له      فضلا على الناس فى الأدنى وفى البعد

ومن يقرأ هذه الأبيات السابقة للنايفة سوف يجد نفسه أمام صورة رائعة من صور الصراع من أجل الحياة، فقد شبه النايفة ناقته بالثور ولمكنه لم يكف بهذا، بل أراد أن يجعل لك من صورة الثور رمزا للحياة البادية التى لا مفر فيها من التزود بكل الوسائل للدفاع عن النفس ضد مظاهر الطبيعة الجافية القاسية، فالصعراء طام مخوف بالمخاطر من كل جانب. ومن ثم كان لا بد للثور أن يكون ثورا قادرا على مقاومة هذه الحياة والنقاب عليها. من أجل هذا جاءت صفات هذا الثور على نحو يتلاءم مع طبيعة الصراع بين الإنسان والطبيعة فهو من وحش وحرة، وهو أبيض فى قوائمه نقط سوداء، وهو ضامر البطن تسرى عليه أنواء من الجوزاء، وتساقط عليه جوامد البرد. وهو يقف فى وسط هذه العواصف ومع الليل مقروط لا يطمئن، قد دب عليه الكلاب كلابه لتطارده ثم تشبث المعركة بينه وبين الكلاب وانتهى بفوز الثور الذى

(١) السفود. حديدة يعوى بها، العرب اللوم يعربون، المفتاد. مكان

شئ المهم.

(٢) فظل. أى الكلب، يسجم: يمشى، الروق: القرن

(٣) واشق: كلب آخر. إقصاء صاحبه: موت صاحبه. القسود: الهبة

القود: القصاص.

استطاع أن يطن الكلب بقرنه طمئة قاتلة، أخذ الكلب على أثرها يتلوى وينقبض من شدة الألم والوجع . ولما رأت الكلاب الأخرى هزيمة رفيقها أخذت تنسحب الواحد وراء الآخر وتعلم عاجزة .

هذه الصورة التي يرسمها النابغة لناقته هي نفس المصورة التي يرسمها العربي البدوي لنفسه ، فالعربي في مجابهته للطبيعة لا بد أن يناضل ، ولا بد أن يهارب ولا بد أن ينتصر . وما صورة الناقة في العصر القديم إلا رمزا لهذا المعنى من النضال من أجل الحياة . إنها صورة أخرى لدفقة الحياة التي تقود العربي القديم في كل تفكيره وسلوكه . فإذا كانت طبيعة الحياة الصحراوية الجافة الفقيرة تعوق انطلاقه العربي ، فليس أمامه للخلاص من هذه الموائق إلا طريق الإرادة الحية ، وتدريب هذه الإرادة على مغالبة الصعاب والانتصار عليها ، ومن ثم سادت لدى العرب القدماء هذه القوة الحيوية أو سمها إذا شئت قوة الحياة التي أملت إرادتها على الجسد والفكر على السواء ، ووجهت حياة هؤلاء القوم نحو تحدى الطبيعة بإرادة قوية وبعزم وبطولة : إرادة لا تعرف الضعف ولا التسلية لم الهزيمة ، إرادة تقاوم وتقاوم حتى الموت .

ولقد ساعدتهم على هذا مذهبهم في التفكير العقل المباشر والمربط بالواقع وبالمصير . كما هدام هذا التفكير العقل إلى إحراك الوسيلة التي تبصرهم بأيسر الطرق وأقربها إلى طبيعة الحياة التي يعيشونها . كما أن عقيدتهم عن الموت ، وإيمانهم بخصمته كانت هي الأخرى من العوامل التي ساعدت على أن يتجهسوا هذا الانجاء الواقعي التابع من الإيمان بسياسة الأمر الواقع والتفكير العقل المباشر ، أدركوا أن الموت حقيقة لا مراء فيها ، ولم يهادلوا في هذه الحقيقة أو يتردوا عليها . كما لم يهتموا كما اهتم القدماء المصريون بما بعد الموت . فإذا



كان قدماء المصريين قد اعتبروا الموت امتداداً لحياة أخرى أو استمراراً للحياة الأولى فبدلوا جهداً كبيراً في العمل من أجل الحياة الثانية، فإن العرب كانوا أكثر واقعية عندما أدركوا أن الموت نهاية كل شيء، وعندما جعلوا اهتمامهم ينصرف إلى الحياة الحاضرة، ونظرة واحدة إلى القبر الذي صوروه طرفة عين في مملقته والقبور التي شيدوا قدماء المصريين تكفى لإبراز الفرق بين نظرة العرب للموت ونظرة قدماء المصريين له يقول طرفة بن العبد :

|                                |                                   |
|--------------------------------|-----------------------------------|
| كريم يروي نفسه في حياته        | ستعلم إن متناغداً أينما الصدى (١) |
| أرى قبر نحماس بجيـل بماله      | كقبر غسوى في البطالة مفصد (٢)     |
| تري جشوتين من تراب عليها       | صفائح صم من صفيح منصد (٣)         |
| أرى الموت يعتام الكرام ويصفى   | عقيلة مال الفاحش المتفهد (٤)      |
| أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلة | وما تنقص الأيام والدمر ينفد (٥)   |
| لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى   | لكالطول المرخي وثنياء باليد (٦)   |

فإذا تركنا البيتَيْن الأولين ونظرنا إلى البيت الثالث نجد أن طرفة في تسميته للموت على هذه الصورة يرينا النهاية التي تنتظر كل شيء، فيضمننا أمام كومة

#### ١ - الصدى : المتناغداً

٢ - النعام - الحريم على الجم والمتم - والغوى - الضلالة

٣ - الجنوة - الكومة من التراب . صفائح صم : حجارة هراض صلاب

٤ - يعام : يختار . والمطال : كرائم المال ، الفاحش المتفهد : البخل المتفهد

٥ - شبه البقاء بكنز ينقص كل ليلة

٦ - ما أخطأ الفتى : في مدة إخطائه ، الفتى - الطول - الجبل القوي بطول لاداهة فتره في به

من تراب عليها حجارة هراش ، والذي يزيد من واقعية الصورة وواقعيته  
نظرة طرفة الموت ما يضيفه طرفه للصورة من سخرية عندما يجعل نهاية  
البخيل المتشدد بماله لا تزيد شيئا عن نهاية الغرور المفسد للدال ، فكلاهما سينتهى  
إلى هذه الكومة من التراب . ثم أين هذا القبر من قبور قدماء المصريين التي  
كانت تحفل بكل أهوال الفن والمهارة والهندسة ، والتي لم تكن بمجرد تكريم  
الموت بقدر ما هي لإعداد لما بعد الموت حيث تعود الحياة للجدد بعد قليل ،  
فينهض الميت فإذا طعامه وشرابه إلى جوره ، وإذا كل شيء حوله يهيم إلى  
أن الموت بمجرد رقدة قصيرة مؤقتة أشبه بتلك التي نرقد بها عقب يوم مجهد  
بالعمل في حياتنا هذه . من أجل هذا بذل قدماء المصريين جهودا جبارة في  
بناء الأهرام ، وصرفوا وقتا كبيرا في الإعداد لما بعد الموت . أما العرب فالواقع  
القريب والحياة الحاضرة هي شغافهم الفاعل وهي مجال تفكيرهم وإليها ينصرف  
جهدهم ونشاطهم .

وإذا تركنا صورة القبر وما يوحى به من إحساس ، وانتقلنا إلى آيات  
طرفة السابقة استطعنا أن نرى كيف تمجد إيمانهم بموتية الموت وعلى الأخص  
في البيت الأخير الذي صور فيه طرفة الموت بالحبل القابض على أعناقنا منذ  
ولادتنا ، وبها أطال لنا الموت في هذا الحبل ، وأيا ما كان الوقت الذي سيمنحه  
إيانا لنميش في هذه الدنيا فإن الطرف الآخر لهذا الحبل دائما في يد الموت .  
وهو قادر في أي لحظة على أن يعده فنسقط السقطة الأخيرة . وهكذا لن يفلس  
من الموت أحد مادام صاحب الأمر أخذ بطرف الحبل في يده . ومادام الطرف  
الآخر معلقا بأعناقنا . وفوق ما في هذه الصورة من قدرة فنية على  
التصوير والتجسيد فقد أبانها عن إدراك هؤلاء لحقيقة الموت وإيمانهم به ،  
كما كشفت عن قصر هذه الحياة مهما طال ، وبذلك أصبحت النتيجة الحتمية لهذا

كله أن يستنفد الإنسان كل طاقاته ، وأن يستغلها جميعا في انقضاء من أجل  
البقاء . فلن يبلغ الإنسان ما يريد من خلود إلا بقدر ما يحقق في هذه الحياة  
من أجداد ، وما يبلغ فيها من بطولات ، وما يظفر به من منافع . من أجل هذا  
قال طرفة .

كريم يروى نفسه في حياته      ستعلم إن متنا غدا أينما الصدى  
ومن أجل هذا نفسه قال زهير :

ومن هاب أسباب المنايا ينلته      وإن يرق أسباب الدماء يهلم  
وقال أيضا :

وأعلم ما في اليوم والامس قبله      ولكنني عن علم ما في غد هم  
وأيت المنايا خبط عشواء من تعب      تمته . ومن تحطى بهمسر فيهرم

ومن أول هذا حرص قيس بن الخطيم أن يجعل كل همه أن يفرغ من تحقيق  
أهدافه جميعها حتى إذا أدركه الموت لم يكن في نفسه حاجة إلا وقد فرغ من  
أدائها . يقول :

متى يأت هذا الموت لا تلف حاجة      لنفسي إلا قدد قضيت قضاءها  
ثارت عديا والخطيم فلم أضع      ولاية أشيخا جعلت فداءها

وعلى الرغم من أن قطري بن الفجاءة شاعر إسلامي وأحد رؤوس الخوارج  
المشهورين فقد عبر عن هذه المعاني أعمق تعبير وأبلغه . فإن كان الإنسان  
غير قادر على بلوغ الخلود بطول العمر فلا أقل من أن يبلغه بما يسجله في الحياة  
من بطولات ، يقول :

أقول لها وقد طارت شعاعا      من الأبطال ويحك لن تراهي<sup>(١)</sup>  
 فأراك لو سألت بقاء يحوم      على الأجل الذي لك لن تطاعى  
 فصبرا في مجال الموت صبرا      فما يبل الخلود بمستطاع  
 ولا ثوب البقاء بثوب عذري      فيطوي عن أخى الخنع الهراع<sup>(٢)</sup>  
 سبيل الموت غاية كل حى      فداعيه لأهل الأرض داعى  
 ومن لا يفتبط يسأم ويهرم      وتسلمه النون إلى انقطاع<sup>(٣)</sup>  
 وما للمرء خير في حياة      إذا ما عد من سقط المتاع<sup>(٤)</sup>

وهكذا أكلت نظرة العرب إلى الموت الصورة التي بدأنا في تتبع خطواتها  
 والتي تعاونت على إبرازها جملة عوامل : أهمها تلك البيئة الجغرافية التي سادت  
 الجزيرة العربية ، وتلك الحياة الجافة الوعرة القاسية ، وذلك التفكير العملي  
 المباشر . فوجهت هذه جميعها العرب نحو وحدة في الفكر ووحدة في الصراع .  
 وخلقت هذه الشخصية الإنسانية التي من أبرز ملامحها الفداء والتضحية وحب  
 الموت وبجالة الحياة والعمل على استفاد كل طاقة من أجل البقاء . واستطاع  
 الإنسان العربي الجاهلي الذي يعيش بعمره هذا لتقصير مهما طال وإمكانات  
 بجمعه القاصرة والمحدودة أن يصور في شعره من البطولات ما قد يعجز عن  
 تحقيقه إنسان الحضارة الحديثة . فجاء شعره كله معبرا عن هذه الصورة أو كل  
 تبشير وأدق . ومهما تنقلت في الشعر الجاهلي من الفزل إلى الوصف إلى

( ١ ) أقول لها : أقول لأنفسى . طارت شعاعا ؛ طارت نزعاً .

( ٢ ) أخو الخنع : القليل ، واليراع ؛ الرجل الجبان .

( ٣ ) يفتبط ؛ يموت من غير حلة .

( ٤ ) سقط المتاع : الشيء الذي لا فرق بين وجوده وعدمه ؛

الحرب إلى الفخر إلى تصوير المثل الأخلاقية إلى الموت فستجد دائماً صورة واحدة تواجهك هي صورة الصراع بين الحياة والموت .

والذي نريد أن نفكر إليه بعد هذا التحليل للحياة العربية من اجتماعية وجغرافية وفكرية هو أن نمة وحدة تسود الشعر الذي كان أهم مظهر من مظاهر نشاطهم الفكري وحياتهم العقلية والفنية . تلك الوحدة يمكنك تسميتها وحدة الصراع من أجل الحياة . ومن ثم فمن الممكن القول بأن الشعر الجاهلي وحدة ، وأن في الشعر الجاهلي شخصية إنسانية واحدة لا تقفأ تطالعك بملاحمها وقسماتها أبنا وجهه بصرك .

على أن وحدة الشعر هذه التي كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع والشخصية الإنسانية لا تعني أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة عضوية . فالفرق كبير بين وحدة الفسيفساء التي تتبعث من حياة ذات أبعاد خاصة ، وبين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعرية وموقف نفسي واحد .

ومن أجل ، أن الشعر الجاهلي من وحدة صراع ، ووحدة فكر ، ووحدة الشخصية العربية ظن بعض من يقرءون الشعر القديم ويحاولون فهمه أنه في القصيدة الجاهلية وحدة . وأن هذه الوحدة متحققة في القصيدة القديمة وكل ما في الأمر أن الناس لا يرونها . أكد الدكتور طه حسين هذا الزعم وهو بصدد تحليله لمعلقة ليبيد . وعلى الرغم من أن القراءة العميقة لمعلقة ليبيد قد تنتهي بنا إلى الناحية نوع من الوحدة هي وحدة الصراع بين الحياة والموت فإن هذه الوحدة ليست وحدة القصيدة إنما هي وحدة الصورة العامة للحياة العربية قبل الإسلام . ولكن ننقل من مجال التجريد إلى مجال التحديد فسنحاول تطبيق ما نقول على معلقة ليبيد ذاتها :

يبدأ ليبد بن ربيعة معلقته كما هي للمادة بالوقوف على الديار ووصف ما تبقى  
من آثارها بعد أن نزع عنها أصحابها . وتستطيع أن تقسم هذا المقطع الغزلي  
أو قل تلك المقدمة الطلالية في معلقة ليبد إلى قسمين : قسم يقف فيه الشاعر عند  
الجانب الدرامي من هذه الدار محارلاً للكشف عن مظاهر الخراب والفناء ،  
وما أشاعته من إحساس بالوحشة والخواء ، ومن شعور بزوال الحياة الحية التي  
كانت يوماً ما روحاً نابضاً وجسماً حياً وعالمها مشحوناً بالحياة والحركة  
والدفء ، فإذا كل هذا قد غنى عليه الزمن فتحوّل إلى موت ، والحركة إلى  
سكون والدفء إلى برودة . وقسم آخر يقف فيه الشاعر عند صورة الحياة  
الجديدة التي آتت إليه الدار فقد تحوّلت بفعل الآلهة طائر وبحكم الطبيعة وبدفعة  
الحياة وإرادتها إلى مسكن للوحش ، وتنبأ لهذا الوحش ما يريد من وسائل  
الحياة ، فأخضرت الأرض وأزهرت وعلت أشجار الجرجير البري في المكان كله ،  
وأتيح لهذا الوحش من أسباب الحياة ما جعله يتكاثر ويتوالد ، فإذا كل شيء  
يتحوّل إلى نقيضه ، وإذا نبض الحياة يعود من جديد ، وإذا الحركة  
والخصوبة والبناء تقف جنباً إلى جنب مع سكون العدم ووحشته وخواتمه . ويتمثل  
للقسم الأول من الصورة في الأبيات الثلاثة الأولى ثم في الأبيات : الثامن والتاسع  
والعاشر والحادي عشر .

عفت الديار محلماً فتمسأها      بمعنى تأبد غولها فرجامها (١)  
فدافسح الريان عرى ريسها      خلقنا كاضمن الوحى سلامها (٢)

- 
- (١) المحل من الديار ما حل فيه لأبام معدودة ، والمقام منها ما طالت الإقامة فيه .  
وأبد: توحش . القول والرجام : جبلان .  
(٢) المدافع أما سكن يتدفع عنها الماء من الرين . والريان : جبل معروف . الوحى :  
السكابة . والسلام : الحجارة .

دمن تجرم بعد عهد أنيسهمسا حجاج خلون : حلالها وحرامها (١)

ففي هذه الأبيات الثلاثة الأولى تطالعك صورة الدار وقد انحلت معالمها أو كادت ، وغلقت الأرض من قاطنيتها وسادت الوحشة المكان كله ، وتصيرت رسوم هذه الدار . على أن التغير الذي لحقها لم يطمس جميع ملامحها فقد كشفت السيول التي تسافطت عليها عن بعض الآثار المتناثرة هنسا وهناك ، وبدت تلك الآثار أشبه ماتكون بالكتابة المنقوشة على الحجر . ثم يعود الشاعر في البيت الثالث إلى تصوير الزمن الذي مضى على هذه الديار منذ فصل عنها أهلها ، فبعد مررت أعوام وأيامها رلياليها وشهورها وفصولها . وعلى الرغم من أن صياغة البيت قد توحي بتقرير حقيقة إلا أن وراء هذه الحقيقة ما وراءها من الإحساس بالزمن الذي يأتي على كل شيء ، والذي هو كفيلا أن يحول المنازل الآهلة بسكانها إلى آثار مبعثرة متناثرة وإلى خواء ووحشة .

ثم يأتي القسم الثاني من هذه الأبيات حين يلتفت الشاعر حوله مرة أخرى فيجد أن هذا الزمن نفسه الذي يأتي على كل شيء هو ذاته الذي استطاع أن يغير وجه الأرض ، وأن يخلق من السكون حركة ومن الموت حياة فبهذه الفصول المتعاقبة التي مررت على هذه الديار منذ ارتحل عنها أهلها قد منحت هذه الأرض من حرارة الشمس وأنواء الربيع وغزارة الأمطار ، واختلافها في الليل والنهار ما هو كفيلا بأن يخلق الحى من الميت فأخصبت الدار بعد موت وانشر فيها العشب . وعلت فروع الجرجير البرى ، وسكنتها الطيلاء والنعام ذوات الأظفار ، وشمرت هذه بالاستقرار فباضت النعام وولدت الطيلاء ، وأقامت الأبقار ذوات الميون الواسعة الجميلة على أولادها ترعدها . وتكاثر الأولاد

---

(١) تجرم : انقطع ، يقصد بالحلال أشهر الحلال والحرام الأشهر الحرم .

حتى صارت قطعانا قحلا للكان كله .

رزقه، مراييع النجوم وصاحبها      ودق الراحة جودها فرهامها (١)  
من كل سارية وغداد مدجن      وعقبة متجاوب إرزامها (٢)  
فملا فروع الأبهقان وأطلقه      بالجلهتين غلباؤها ونعامها (٣)  
والعين ساكنة على أطلالها      هوذا تأجل بالفناء بهامها (٤)

والشاعر على الرغم مما يراه أمامه من صورة الحياة الجديدة متعلق بالذكري،  
يرجع البصر مرة أخرى في كثير من المحمرة إلى صورة الدار الدراسة التي  
كشفت السيول عن بعض معالمها. وأمام هذه البقايا التي أظهرتها الأمطار، والتي هي  
بمثابة المسروف المكتوبة على صفحة كتاب أبلاه الزمن يقف الشاعر يستنطق  
الحجر، هساء أن يذنبه بخبر عن هؤلاء الذين ارتحلوا فيشج صدره أو يطفى شيئا  
من لواعج شوقه وحنينه . ولكن هيهات للحجر أن ينطق وهيهات لحده  
النفوس أن تعبد شفاءها في - زوال الحجر لا يحمدي ولا ينفع . فيهاخية الأمل !  
ويا الضيعة الرجاء !

(١) مراييع النجوم : الأنواء الربيعية . الرق : الخمر . الجود : الخمر . الطر : التمام  
والرهام . الطر : العين .

(٢) السارية السعابة المطرة ليل ، المدجن السعابة الداكته ، والإرزام : التصويت .

(٣) الأبهقان : الجرجم البري ، الجاهلان : جابا الولدى .

(٤) العين للفر الواسعات العيون والملاولك الوحش . العود : الحديثات النجاج . تأجل

صارت لقطها .



رجلا السيول من الطلوع كأنها      زبر محمد مقلوبها أقلامها (١)  
أورجم واشمة أسف نؤورها      كففا تعرض فوقهن وشامها (٢)  
فوقفت أسألها : وكيف سؤالنا      صبا خولده ما يبين كلامها (٣)

ثم انظر بعد ذلك إلى هذا البيت الذي يكشف عن الألم المكتوم في صدر الشاعر عندما يقع على الحقيقة المرة ، وعندما لا يجد أمامه إلا الحجارة والالتئام ، وقد كان لما كان يوما ما يعجب بحرارة الحب ودفع الحياة . ثم انظر إلى إحساس اللوعة الذي يغلبه الشاعر على التؤى والتمائم الذين يهيمون بما يهيم به الشاعر من لوعة الحنين وألم الفراق عندما غادرها أهل هذه الدار وارتحلوا :

هريت وكان بها الجميع فأبكروا      منها ، وهودر تؤها وثمامها (٤)

وكان من الطبيعي وقد انتقل الشاعر بوجدانه إلى الماضي أن يتذكر لحظة الوداع حيث تتركز فيها دائما مشاعر الحنين والحب ومعاني الوداع ، وتجمع فيها جملة من الانفعالات المرتبطة بإحساس الإنسان بقسوة الحياة حين تفرق بين الأصدقاء والمحبين تحت ضغط ظروف قاهرة لا يملك لها الإنسان دفعا . ومن ثم فإن تصوير الشاعر للحظة الوداع هنا مرتبط ارتباطا كاملا بالموقف النفسي العام الذي صدر عنه منذ بدأ في تصوير بقايا الديار . إنها قصة الحياة ، فراق فلقاء ، ثم فراق فلقاء . والإنسان بين هذا كله

١ - الزبرجم زيور وهو الكتاب .

٢ - الأسف القدر الكف المداوات .

٣ - الصم : الحجارة الصماء

٤ - التؤى : نهم يحتر حول النخلة لينصرف إليه الماء - التمام غرب من الـ جردخو

وسط أمواج من العواطف والمعار هادئة حيناً وصاخبة أحياناً : ينتقل من ذروة الفرج إلى حضيض الاشقاء .

وسحين يعود لبيد إلى لحظة الوداع لا يكاد ينسى منها شيئاً ، فهو يعيشها بكل وقائهما : فلن ينسى أبداً تلك اللحظة التي صعدت فيها النساء إلى هودجهن كأنهن الطيلاء قد دخلن الكناس ، ولن ينسى ذلك الإحساس الذي غمره عندما شاهد صديقاته وهن يتحملن جماعات فأحس بما ينبعث من هيوتهن من عطف ورفق ، وبما تفيض به وجوههن من مظاهر الحنان والحب ، بل إن صوت الهودج وهي تتمز ساعة التحميل ما يزال يرن في أذنه .

|                             |                               |
|-----------------------------|-------------------------------|
| شاقمتك ظمـن الحى حين تحملوا | فكنسوا قطننا تصر خيامها (١)   |
| من كل مخوف يظـل عصيه        | زوج عليه كلة وقرامها (٢)      |
| رجلا كان نعاـج توضح فوقها   | وطيـاء وجـرة عطفـا أرامها (٣) |

ثم تأتي بعد هذا اللحظة تحرك القافلة واندهامها في المسير ، تلك اللحظة الراهية التي تبلغ عندها مظاهر الهمسة أقصاها حتى ليكاد يحس المحب أن جلده ينتزع منه ، حين يرى ركب حبيبته يتأدر المكان وهو واقف مسلوب الإرادة لا يملك

١ — الظمن جمع الظنون ، وهو البعير الذي عليه هودج وفيه أسراء ، وقد يكون جمع ظميمة وهي الماء المظلمة مع زوجها . كنسوا: دخلوا . الكناس وهو سكن الظن . قطننا: جماعات  
٢ — المخوف: الهودج المخوف بالثياب . المص: مهدان الهودج . الزوج الثياب . والسكة سكر رايق والفرم السكر

٣ — الزجل الجماعات . عطفنا أراءامها: الحانية علي أولادها

أن يغير من الأمر شيئاً ، ولو كان الأمر بيده الحال دون وقوع هذا الفراق ، ولكن لاحيلة فيما لا بد من وقوعه . ثم أنظر كيف استطاع ليبد أن يحدد تلك اللحظة فيما صور من حركة الراكب حين دفع في طريقه ، وسارت الطعائن وقد اختلط بها السراب ، وأخذت تتلاشى عن النظر شيئاً فشيئاً حتى انتهى بها الأمر إلى أن صارت أجواء من الرادى . وذلك حين اهتزت صورة الراكب في عينه بعد أن ابتلعه الطريق ، فلم يعد يميز الرأى بين الطعائن وبين منعطفات الوادى وأشجاره .

حفزت ، وزايلها السراب كأنها أجزاء بيضة أثقلها ورضامها (١)

وبهذا البيت الأخير ينتهى المقطع الغزلى من معلقة ليبيد . فإذا رجعنا إلى تتبع ما جاء فى هذا المقطع من صور ومهادس وكلمات ، وحاولنا أن نربط بينها وبين الموقف النفسى العام ، وأن نقبس من خصال ذلك الانفعال السائد الذى أمكنه أن يغمر القطعة كلها ، وأن يعطر عمل كلماتها وصورها . فسوف نجد كل شىء أماننا يرمز إلى الإحساس بالصراع بين الحياة والموت . ذلك إذا جاز لنا أن نترك المعنى الظاهرى لحظة لنستبطن الإحساس الداخلى للشاعر وموقفه من الحياة . وذلك من خلال تتابع الصور فى هذا المقطع الغزلى بتسميته الذين أشرنا إليهما سابقاً . بصورة العدم التى ترمز لها الدار الدارحة تقف جنباً إلى جنب مع صورة الحياة النامية المزدخيرة التى تحولت إليها الدار بعد أن سكنها الوحش وبعد أن مكنته الحياة من انجذاب هذه الذرية النابضة بالحياة والحركة من الطباء والنعام والبقر . وإذا

١ - حفزت : دفعت . زايلها السراب : لاحت خلال قطم السراب الأثل شجر رضيم . الرضام

كانت صورة الهفة والإحساس بلوعة الفراق قد غطت كل الجباب الآخِر من الصورة ففمرت الجمر كله بفلاحة من الحزن فإن ذلك لا ينفي — ما نحسه من دفعة الحياة وإرادة البقاء التي ظهرت جليلة واضحة فيما بعد المقطع الغزل من أبيات . وإذا كان الحزن قد غمر الشاعر عندما أحس بمعانى الزوال والفراق والعدم، فقد أعقبت هذه الموجة من الحزن موجة أخرى أمكنها أن تهد من هزيمة الشاعر وأن تدفعه إلى مجابهة الواقع في كثير من الحزم والقوة وإرادة البقاء والالتصاع على الحياة .

تظهر لنا تلك الموجة العاطفية الحميدة عندما يرى الشاعر ألا سبيل إلى الاسترسال في هذا الجنين الذي لا طائل تحته ، وعندما يجد أن التعلق بأمرأة أمضت في الفراق وأوغلت في الرحلة والانتقال من مكان إلى آخر أمر لا يهدى عليه فتيل بل هو ضرب من الخلق وخطئ من الرأي . وإذا الشاعر يحاول ما استطاع أن يقاوم الشهور بالهزيمة ، وأن يمضي في طريق الحياة بخطى ثابتة مرة أخرى :

|                            |                               |
|----------------------------|-------------------------------|
| بل ما تذكر من نوار وقد نأت | وتقطعت أسبابها ورامها         |
| مرية حلت بفيء وجاروت       | أهل الحجاز فأين منك مرأها (١) |
| بمفارق الجبلين أو بمحجر    | فتضمنتها فسرده فرخامها (٢)    |
| فصوائق إن أيمت فمظنة       | فيها وحاف القهر أو ظنخامها    |

١ - مرية : مشروب إلى مرة وليد بلدة معروفه .

٢ - بمعنى بالجبلين جبل طىء أجا وسلمى . والمحجر جبل آخر، وفردة جبل مندره

ورخام أرض متصلة بفردة .

٣ - صوائق موضع معروف باليمن وكذلك وحاف القهر وظنخام

فأقطع لبانة من تمره وصله      ولشر واصل خلة صرامها (١)  
 وأحب المجال بالجزيل وصرمه      باق إذا ظلمه وزاغ قوامها (٢)  
 بطليح أسفار تركن بقية منها      فأحق صليها وحنامها (٣)

فالشاعر في الآيات السابقة يصور نجاة على الحقيقة الواقعة - فيجد نفسه قد أمر في الحنين وعلق بالذكرى، حتى كاد ذلك الحنين وتلك الذكرى أن يملكاه عليه أمره كله، في الوقت الذي هجرته فيه صديقه نوار وأمعنت فيه الهجرة، وقطعت كل ما بينها وبينه من صلات. بل لقد بلغ من قطيعة هذه المرأة له أنها لم تتركه عند مكان معلوم. فقد حلت بهيد وجاورت أهل الجهاز، ولو أنها وقفت في هجرتها وانتظمت عند هذين المكانين لسان الأمر، ولكن الذي زاد الأمور تعقيدا أنها ما كانت تحل بهذين المكانين حتى تركتهما إلى مشارق الجبلين، بل ويغلب على الظن أن تكون عند نزولها بهذين المكانين قد ترددت على فردة ورخام وهما أرضان متصلان بجبل أجا وسلى، ومن يدري؟ لعلها أن تكون قد تركت كل هذه الأماكن وانحدرت نحو اليمن، وإذا صح أن يكون المطاف قد انتهى بها إلى أرض اليمن فأغلب الظن أن تكون قد حلت بصوائق أو مرجع على وحاف القمر أو طلعها. وهكذا ترى الشاعر وقد فقد كل أسباب الاتصال بصاحبه لم يعد أمامه غير الظن أو الهمم بالغيب، فهو على الرغم من أنه لا يعرف المكان الذي انتهى إليه أو استقرت فيه نراه يحدد الأماكن التي يحتمل أن تكون قد نزلت بها.

١ - البانة الحاجة، تمرى وصله تمرى نزال - صرام الخلة قطامها.

٢ - الصرم القطيعة، والظلم الزبح والميل.

٣ - الطليح: اللقى من كثرة الأسفار - أحق صليها حنمها.

هل أنه وإن كان يدعى معرفة الأماكن التي تحمل بها لا يستطيع أن يزعم بأنه هل  
يقين مما يقول ، وإنما هي مجرد احتمالات .

ومما يكن من شيء فإن الذي يريد الشاعر أن ينتهي إليه من هذه الآيات  
هو انقطاع أمه في الاتصال بصاحبه التي أوغلت ، متعمدة ، في البعد عن صاحبها  
وأصرفت في القطيعة حتى لم يد هناك ما يدعو الشاعر إلى الحفاظ عليها أو حتى في  
الاسترسال في حنين أو لطف لاجدوى من ورائها . بل لقد أصبح من خطئ الرأي  
أن يتمسك الشاعر بملاحظة لم يد لها وجود حقيقي فقد تقطعت جميع الخيوط التي  
تربطه بصاحبه وأصبح التعلق بها ضرباً من الصفه على حد قول الأحمق :

أرى سفا بالمرء تعليق لبيته بغالية خرد متى تدفن تبعد

ومن هنا عقد الشاعر المزم على أن يقطع صلته بنوار ، وأن يعضى في سبيله  
بجانبها الواقع ومنصرفاً عليه ، غير طائف بكل ما يلاقيه من مظاهر التحدى فيقول  
في صرامة وحزم :

فاقطع لبانة من تعرض وصله ولشر واصل خلة صرامها (١)  
واحب الجامل بالمزيل وصرمه باق إذا ظلمت وزاغ قوامها (٢)

١ — البانة: الحاجة — تعرض وصله : تعرض للزوال والانقراض — ولشر واصل خلة صرامها  
أي شر من وصل صديقاً أو حبيباً من قطعه .

٢ — واحب من بهاملك وصانك بالود والمحبة ، أمان ظلمت خلتك ومال من الصداقة  
فاقطع علاقتك به .

بطليح أسفار تركن بقية منها فأحق عليها وسامها (١)

وهنا ينتقل ليبد إلى القسم الثاني من معلقته وهو القسم الذي يصور فيه ناقة ، ولقد استطاع ليبد أن ينتقل من الغزل إلى وصف الناقة بشيء كثير من اليسر ، بل إن الانتقال إلى الناقة ليكاد يكون مع التدرج الذي سارت فيه أبيات القصيدة أمرًا لا مفر منه ، ومن هنا جاء التهام القسم الأول بالقسم الثاني من القصيدة على نحو لا نراه إلا لما في القصيدة القديمة . فقد عودنا أغلب الشعراء الجاهليين أن ينتقلوا عن الغزل إلى وصف الناقة في غير تمهيد وبدون سبب مقبول على نحو ما رأينا عند النابغة في مطولته التي مطلعها :

يادار مية بالعلياء فالسند أقوم وظال عليها سالك الأبد (٢)

فرى الشاعر يتطعم كلامه وينتقل من وصف الديار إلى وصف الناقة بطريقة مفاجئة . فبعد أن يفرغ من الأبيات الممتدة الأولى التي وصف فيها بقايا الديار بعد أن هجرها أصحابها ، وبعد أن صيرتها الأيام أمرا يند عين ، وحولها الزمن إلى مصيرها المحتوم ، وأخنى عليها الذي أخنى على ليبد يقول :

فقد مما ترى إذ لا ارتجاع له وانم الفتود على عيرانة أجد (٣)

وهكذا ينتقل النابغة إلى الناقة بطريقة تجعلك محسب سلطان التقليد وصرامة حتى ليخيل إلى القارئ أحيانا أن الشاعر في انتقاله من غرض إلى غرض

١ - طليح أسفار الذي أهبطه الأسفار ( بنى الناقة ) التي لم تترك الأسفار منها شيء جسد ضامر لكثرة تنقلها وأعمالها .

٢ - أقوت قلت .

٣ - وانم الفتود على عيرانة : ضم عيران الرجل على ناقة يهبطه المير .

لأنما يابى حاجة للتقليد المفروض على بنية القصيدة القديمة أكثر من تلبية حاجة في نفسه يريد أن يفرغ منها أو يشقيها . ومن هنا ثارت المناقشات حول الانتقال المبتور بين أقسام القصيدة القديمة وأسبابه ، ومن هنا أيضا أفصح القصيدة القديمة الجمال أمام النقد الحديث للكلام عن تمزق أوصال القصيدة ، وتفكك أقسامها . وعلى الرغم من أن الانتقال إلى الناقفة في القصيدة القديمة كان نوعا من التفريغ من إصر الحية التي اتبعت الشاعر عندما وقف على الديار الخاوية ، وعلى الرغم من أن بعض القصائد القديمة قد أفصح عن هذه الحقيقة على نحو ما فعل الحارث بن حلزة البكرى ، عندما ذكر أن ركوبه لناقة هو سبيله للتمزية عن فهمته في صاحبه والنسبية من همومه بفقدانها إذ يقول :

غير أن قد استمين على المم إذا خف بالثوى النجاء (١)  
بفسوف كأنها عقلة أم ومال دوية صقفاء (٢)

نقول على الرغم من أن الانتقال من الغزل إلى الناقفة في القصيدة القديمة قد كان أمرا تدعو إليه طبيعة الأشياء ، فالشاعر نفسه وأكب ومرمحل ومار بالديار وعابر ، والرحلة نفسها بعد الوقوف على الديار أمر مفروغ منه فهي السبيل الوحيد للتمزية ولتسرية بما أصاب الشاعر من هموم .

نقول على الرغم من هذه الحقائق التي قد تفسر لنا الأسباب التي دفع

---

١ - الثوى المقيم . النجاء الممرعة في البحر .

٢ - الزنوف النعامة السريعة . الهلة : النعامة الرأل ولقد النعامة . والدرى المنسوب إلى الدروهم المارة عفاء حالية .



إلى الانتقال من الغزل إلى وصف الناقة فإن الشعراء كانوا كثيرا ما ينتقلون إلى  
الناقة بطريقة مبثورة ومفاجئة . وقد يمزى بعض هذا الانتقال المفاجيء المبثور  
من الغزل إلى وصف الناقة إلى كراهية للناظر القديم للاسترسال في الحنين والبكاء  
على الحبيبة ، وإذا كان البدوي في الجاهلية يعد ذلك ضربا من الجهل وصفها من  
الرأى لا يليقان به ، وحتى إذا كان لابد من الوقوف على الديار والبكاء عليها  
والحنين إلى أصحابها فلا ينبغي أن يصرف ذلك الناظر عن هدفه الأصل الذي  
هو الصعي نحو المجد ، وحث الخطى في طريق الحياة بصبر وعزم . ومن أجل هذا  
يمكننا أن نفهم لماذا قطع النابغة الغزل في مطولته وانتقل منه سريعا إلى ناقة في  
بيتته الذي أشرنا إليه سابقا والذي يقول فيه :

فدعها ترى إذ لا ارتجاع لـ      وأنم الفتود على ههنا أجمد  
وعلى ضوء هذا يمكننا كذلك أن نفهم بيت الأعمى :

أرى سفها بالمرء تطيق لـ      بخناية خسود متى تدن تبعد  
وأمثل هذا أيضا هو الذي دفع الأعمى إلى أن يخاطب صاحبة سمية التي  
رحلت غاضبة من غير حذر تبديه على هذا النحو الصارم في أوله :

رحلت سمية غدوة أجمالها      غضبي عليك ، فما تقول بدا لها  
هذا النهار بدا لها من همها      ما بالها بالليل زال ووالها  
سفا ، وما تدري سمية ويحها      أن رمي غاية صرمت وصالها

ومع ذلك ، فنحن مع تقديرنا وفهمنا للأسباب التي جعلت وصف الناقة

يأتى من حيث ترتيب أجزاء القصيدة بعد الوقوف على الديار والجماء عليها، ومع إدراكنا للأسباب التى قد يعزى إليها الانتقال المفاجئ أو المبتور من المقطع لغزالي إلى وصف الناقة، فإننا نرى ضرورة الإشارة إلى أن معلقة لبيد قد استطاعت أكثر من غيرها أن تهين الانتقال من الغزل إلى وصف الناقة بطريقة جعلتنا لانحس بالفجوة التى كثيرا ما اعترضت القارىء وهو يتابع القراءة فى القصيدة القديمة متغلا فيها من غرض إلى غرض

فها هو لبيد بعد أن عمّد العزم على قطع علاقته بنوار يحدد كل شيء يدعوّه إلى ركوب ناقته والانتقال بها حيث يشاء . وما دامت نوار قد اعرضت عنه فلا أقل من أن يقابلها إعراضا بإعراض ، وكيف لا ، وهو أكثر منها قدرة وأمضى عزما وأقوى على مواجهة الواقع فى عزم وتصميم .

أولم تكن تدرى نوار بأنى وصال عقد حبال جذاها  
هل هناك غير الناقة وسيلة لوصل الحبال أو قطعها ، فليركب إذن ناقته وليمض بها ضاربا صفحا عن الماضى ، متخطيا كل ما يحول دون انطلاقه .

وهنا نأتى إلى القسم الثانى من معلقة لبيد حيث يحد القارىء نفسه أمام أكثر أجزاء القصيدة إمتاعا ، وأشدّها تأثيرا بما تحمله من قدرة صاحبها على الإيحاء بالصورة والرمز ، والاستعانة باللغة وعناصرها فى خلق جو نفسى محدد ، بحيث يحد القارىء نفسه أمام رؤية واحدة تريد أن تسيطر على الصورة الكلية للقطعة . ويحس القارىء أن جوا أو طابعا نفسيا خاصا يريد أن يفرض نفسه عليه ، فلا يملك إلا أن يتبعه ، يستمتع به مشدودا إليه . بل إن القارىء لينهم

نفسه بالتقصير ، وهو عرق في هذا الاتهام ، لو أنه وقف أمام هذه القوى الإيجابية موقف القارئ الذى يكتفى بالنظرة العابرة أو المصطلحية ، والذى يقف في قراءته للشعر عند المعنى المباشر أو القريب . فلو أن الشاعر كان قد اكتفى بتصوير ناقته بالسحابة الصهباء التى خف مع الجنوب جهامها ووقف عند حدود هذه الصورة الجزئية أو ما يشابهها لجاز في هذه الحالة أن يهتم في قراءتنا لهذه الصورة الجزئية بما يكون فيها من علاقات شكلية بين المذهب والمشبّه به . ولعلنا إن هدفنا لبيد هو تشبيه سرعة سير ناقته بسرعة السحابة الحمراء التى أسقطت ماءها ففى أخف وأسرع ذهابا وحركة من غيرها . ولكن الشاعر لم يها في تصويره لناقته أن يقف عند تلك المقطعة المحددة الثابتة ، بل جاوزها إلى خلق عالم خاص تأذرت في تكوينه جملة من الصور يجمعها خيط واحد يسهل على القارئ مع شيء من إيمان النظر أن يحققة ويمسك به .

من أجل هذا أجبنا لأنفسنا أن نتخذ في تفسيرنا لهذا الشعر منها آخر غير المنهج الذى اعتاد قراء الشعر القديم أن يتخذوه ، فهم يكتفون في شرحهم للقصيدة وتفسيرهم لأبياتهما بالمعنى الظاهري القريب ، ولقد يحق لهم أن يصلحوا هذه السبيل لو أن ما بين أيديهم من الشعر يقف عند هذه الحدود القريبة الجزئية ، أما إذا كان في القصيدة من وسائل الإيحاء والتعبير ما يمكننا من الوصول إلى أبعاد أخرى فلا يجوز أن نكتفى في قراءتنا للقصيدة بالمنهج التقليدي وحده .

ولذا كان المنهج الذى اخترناه للدراسة هذه القصيدة يقوم أساساً على دراسة الصور بجمعة ، وعلى محاولة للكشف عن معنى أعمق من المعنى الظاهري

فأذلك لرغبة منا في اقحام منهج لا يمتد بسبب وثيق إلى روح الشعر الذي ندرسه، وإنما اتجاه القصيدة ذاتها وطريقتها في التصوير هو الذي على علينا هذا المنهج أو ذاك. وليس معنى هذا أن كل ما بين أيدينا من صور في هذه القصيدة من هذا النوع الذي يحتاج إلى الكشف عن بعد ثان أو ثالث، فن الجائز أن تلتقى بكثير من الصور التي لا تتحمل في تأويلها غير المعنى القريب، عندئذ يكون من التصف أن نذهب في تأويلها إلى أبعد مما تتحمل. ومرد الأمر دائماً للسياق بين أيدينا وطريقته في التصوير.

ودليلنا على ذلك أننا في مواجهة هذا القسم من المعلقة نجد الشاعر قد صور ناقته في صور ثلاث: الأولى منها من هذا النوع التقريرى الذي يقف عند حدود المشاكسة والمهاجبة بين طرفي التعمية، ولا يتجاوز ذلك إلى إشاعة جو نفسى خاص. من أجل هذا جاء تفسيرها لها محدوداً بقدرتها ومدى ما فيها من إمكانات. تلك هي تهيبه الناقه بالسحابة الحمراء التي خف مع الجنوب جهامها. فكان كل ما يريد الشاعر من هذه الصورة هو تهيبه سرعة الناقه في سيرها بسرعة السحابة الحمراء التي أسقطت ماها فأصبحت بذالك أخف وأسرع من غيرها. ولكننا عندما ننقل إلى الصورة الثانية التي يصور فيها لبيد ناقته بالآمان الوحشية فإننا نجد أنفسنا أمام نوع آخر من الصور الثالثة التي يعمل على إشاعة جو نفسى خاص. وكذلك الحال في الصورة التي يصور فيها لبيد ناقته بالبقرة المسجوعة التي أكل العجبع ولدها والتي تكلف لنا من قصة من قصص الصراع الدامية في مجابهة تحديات الحياة والطبيعة ومحاولة التغلب عليها. وطبيعى أن يكون منهجنا في دراسة الصورتين الأخيرتين غير منهجنا في دراسة الصورة الأولى، وإلا فإننا نكون قد أهقدنا ما في ألفاظ الصورتين

الآخرتين من إجماعات رمزية . هذا فضلا عما يتعرض له هذه الطريقة من أخطاء أخرى قد تمنعنا عن الحقيقة ، أو تحول بيننا وبين إدراك ما وراء الصورة من إحساس داخلي قد يكون له دوره في إبراز اللاوعي الفردي أو الجماعي للشعر الذي ندرسه ، على نحو ما رأينا في صورة الدار وما رمزت إليه من عواطف إنسانية وفردية عميقة .

والآن فلنتتبع أجزاء الصورة للثانية من صور الناقة ، ولنحاول إدراك الجو العام الذي تنطوي عليه .

لقد بدأ ليبدأ بتشبيه ناقته بالسحابة كما عرفنا ثم أتبع هذا التشبيه بتشبيه آخر جعل فيه ناقته أنا وسحابة قد حملت من فعل شديد الغيرة عليها ، يلزمها أينما تذهب ، يطارد عنها الفحول التي تهاجمها ويتعرض من أجل ذلك لكثير من العنت والشدة . فعلى جسده من آثار العض والضرب ما غير لونه وأحاله إلى جسم ممشور من كثرة العض والكدم .

عل أن هذه المعركة التي دارت بين هذا الفحول وبين غيره من الحمر الوحشية لم تصرفه عن العناية بالأنان . فقد حرص على أن ينأى بها بعيدا عن الأماكن التي تتعرض فيها لمطاردة الحمر الأخرى ، فيرتفع بها فوق الأكام والصخور ، وقد زاده شغفا بها وغيرة عليها ما رآه من عصيانها وتمنعها عليه وهي تجاز هذه المرحلة بين الحمر والوحام وقد كانت من قبل سمحة طيبة . بعث هذا كله في قلب الحمار فاعتلى بها مكانا مرتفعا حتى يتيسر له أن يرقب من هذا المكان كل من عساه أن يكون مستترا أو مخفيا بأعلام الطريق من الصيادين ، وحتى يجنب أناته التعرض لأي خطر أو إصابة ، وحتى يكتمنا معا

منزولين وبعيدين عن مزاحمة الفحول الأخرى ومضايقتها لها .

وتظل الأتان وفحلها فوق هذه الريفات المرتفعة المشبعة سميدتين بهذه العزلة وبما يطعمان من نبات رطب ، وتمضى شهور الشتاء الستة وهما على هذه الحال من السعادة يكفيهما الرطب من النباتات عن طلب الماء ، فلم يكن بهما حاجة إليه . حتى إذا انقضت شهور الشتاء الستة وحل الصيف ، وتحركت رياحه الحارة . وأصاب الشوك حوافر الأتان وفحلها لم يكن هناك مقر من التفكير في الماء ، فقد أصبح الآن ضرورة لا مناص منها . ويتشاور الأتان وفحلها في الأمر ويطول تناوورهما ولكنهما لا يلبثان أن ينتهيا في تفكيرهما إلى رأى محصد محكم فيعقدان العزم على الانطلاق بحثا عن مورد ماء .

وتدب فيهما دفعة الحياة من جديد . وتملكهما إرادة واحدة . ويندفعان في سرعة الريح ، يتجاذبان معا في عدوهما نحو الماء غبارا كثيفا يمتددا كأنه ثوب ، أو كأنه دخان نار مشتعلة قد هبت عليها رياح الشمال فزادتها اشتعالا ، وخالط بها من الحطب الغض ما جعل دخانها يتكاثر ويمتد . على أن سمى الأتان وفحلها نحو الماء لم يصرفهما عن الحب فيها ما يزالان على ما هما عليه من مسودة ورحمة ، ولم يفتر حرص الفعل على أمانه وخوفه عليهما حتى أثناء العدو . فهو حريص على أن تنزل الأتان أمامه فإن تأخرت عنه دفعهما إلى الامام خشية أن تترأخى عنه فيفقداهما . وما يزالان كذلك حتى يبلغا النهر الذى يريدان ، إلا أنها في اندفاعهما نحو الماء ولطفتهما عليه يعضيان في هذا النهر حتى ينتهيا فيه إلى عين منلثة بالماء فيشقان فرحين بها ، وقد أحاطها غاب من القصب الكثيف المتجاور . على أن بعض هذا القصب قد أحالته الرياح وصرعته ، أما بعضه الآخر فما يزال قائما .

- او ملسع وسقت لاحقب لاحه طرد الفحول وضربها وكدامها (١)  
 يملو بها حنوب الإكام مسح قد رابه عصيانها ووحامها (٢)  
 بأحزة الثلبوت يربأ فوقها قفس المراقب خوفها أرامها (٣)  
 حتى إذا سلخا جمادى ستة جزءا فطال صيامه وصيامها (٤)  
 رجما بأمرهما إلى ذى مرة حصد . ونجح صريمة إبرامها (٥)  
 ورمى دوابرها السفا وتهيجت ربح المصايف سومها وسماها (٦)  
 فتنازعا سبطا يطير ظلاله كدخان مشعلته يشبض ضرماها (٧)  
 مشمولة غلثت بنابت عرفج كدخان نماز ساطع أسنامها (٨)  
 فضى وقدمها وكانت عمادة منه إذا هي عردت إقدامها (٩)

(١) ألفت الأنان : أشرف طبيبها بالهبن ، وسقت : حانت ، الأحقب : البهر ، لاحه :  
 فهد لون جلد .

(٢) حنوب الأكام : ما احدر دب من الصخور ، السجج : الخدش العنيف .

(٣) الأحزة : جمع حزير وهو مثل القف ، وثلبوت : موضع بعينه ، ربأت القوم :  
 كئنت ونبهة لهم ، القفر : الغالي - المراقب : الموضع الذى يقوم عليه الرقيب ، الأرام : أعلام  
 الطريق .

(٤) جمادى : اسم لشتاء سمي به لجود الماء فيه ، جزءا : صاما

(٥) المرة : القوة ، الحصد : المحكم ، والصريمة : العزيمة

(٦) الدوابر : ماخير المواز ، السنا : الشوك ، السوم : السهام ، شدة الحر .

(٧) تنازعا : تجادزا ، السبط : المحتد الطويل .

(٨) مشمولة : مبيت عليها ربح الشمال ، غلثت : خلطت ، المراج : ضرب من الشجر ،

الأسنام : جمع سنام .

(٩) التمريد : التأخر والجن .

فتوسطا عرض المري وصدعا مسجورة متجورا قلامها (١)  
هفوفة وسط اليراع يظاها منه مصرع غابة وقيامها (٢)

وبهذه الأبيات الأحـد عشر تنتهى الصورة الثانية لوصف الناقة . وما نظن أن أحداً من يقرأ هذه الأبيات بقادر على أن يـنصف الشعر القديم وبهـطيه حقه ما لم يقف عند هذه الصورة المتكاملة الاجزاء ويسأل نفسه : أجمت قصة الاتان هذه التى رواها علينا لبيد مستعينا فيها بهذه العناصر التى جمعها الواحد إلى جوار الآخر لمجرد التصوير الخارجى لصـفحة من حياة البادية ؟ وهل كان تشبيه الناقة بالاتان الحامل وما كان بينهما وبين فعلها من علاقة حية ، وما كان بين الفعل وغيره من الفحول من صراع ، وما تردد فى القصة كلها من معانى الغبطة بالحياة والتمسك بها والدفاع عنها ، هل جاء هذا كله من أجل التعبير عن سرعة الناقة ؟ وأنها فى قوة احتمالها وقدرتها على العير والجري أشبه بهذه الاتان وفعلها ؟ ألسنا نتجنى كثيرا على الشعاع وصوره إذا عاملنا هذه المـقطعة الكاملة معاملة صورتها تقريرية مكوّنة من مشبه ومشبه به على نحو ما عاملنا به الصورة الأولى التى صور فيها لبيد واقته بالسحابة الصهباء ؟ لا نشك فى أننا حينما نذهب هذا المذهب فى تفسيرنا لهذه الأبيات ، نغـط هذا الشعر الكثير من حقه علينا ، وغنى عن البيان أن الصورة التى تكتفى بمـجرد المقابلة بين طرفى التشبيه فى بيت واحد غير الصورة التى تنأى عن الشئ وتشبيهه وتخرج إلى أفانٍ أرحب ، وتنقل الفارئ إلى أجواء نفسية غير محدودة بدلولات الالفاظ الحرفية . إننا أمام صورة كهذه بحاجة إلى أن نأمل الأبعاد

(١) الرض : الناحية ، المري : النهر الصغير ، والنصديم : التدقيق ، مسجورة : بين مملوء ماء .

(٢) اليراع : القصب ، والغابة : الأجمة ، والمصرع : المصروع .



الأخرى غير المباشرة التي تحمل الكلمات على إبرازها وذلك بتتبع أجزاء الصورة، وإدراك ما ينطوي وراء هذه الكلمات من إحساس موحد .

إذا اقتنعنا بهذه المقدمات فسيكون من الخطأ الفاحش أن ننتهي في شرحنا لهذه الآليات عند الحدود التي وقف عندها المفسرون السابقون الذين لم يروا فيها غير تشبيه ناقه لببد بالسرعة والقدرة . وإنما إذا أطلقت ساقها للريح فستكون في سرعتها كهذه الأنان وفعلها عندما أنطلقا كالسهم الخاطف بحثا عن غدير ماء .

كلا إننا هنا أمام أنان حامل ، وفي هذازمن للحياة والخصوبة والبناء والميلاد . ثم إننا هنا أمام علاقة حية بين أنان وفعلها يمثلان قصة الصراع من أجل الحياة ، ومن أجل بقاء النوع . ويستندان طاقتهما وجهدهما في تحقيق وجودهما وتقاوم إرادتهما الحية كل ما يعترض طريقهما من صعاب وعقبات . ثم يظفران في النهاية بالحياة بعد أن يلتصرا على كل ما تتحداهما به الطبيعة . وإلا فما الذي يدعو الشاعر إلى تشبيه ناقته بأنان حامل ؟ وما قيمة الحمل هنا وما مفهومه ؟ ثم ما الذي يدعوه إلى اتخاذ الأنان وفعلها محورا للقصة كلها ؟ ثم لماذا أوقفهما هذه المواقف بعينها : يقيمان معا ستة شهور يريان الرطب من الثبات ويتعاونان على تجنب المخاطر ، ويفكران بعد انقضاء الشتاء فيما ينتظرهما من ظمأ إذا صا مكثا في مكائهما جامدين لا يسميان ؟ أليس في هذا كله ما يلفت الذهن إلى ضرورة تتبع ما وراء هذه القصة من إيماءات ؟ ثم بقي أن نسأل أنفسنا ما علاقة هذا كله بوصف الناقة ؟ بل وما علاقة هذا كله بموقف الشاعر من الحياة ورؤيته لها ؟ ثم كيف استطاع وصف الناقة أن يرتبط على نحو ما بما ساد في وصف الدار من مشاعر ، وبما سيقوله الشاعر عن نفسه في القسم الأخير من القصة ؟

هذه وتلك أسئلة ينبغي أن تدخل في اعتبار الناقد ، تؤجل الإجابة عليها حتى ننتهي من تحليل القصيدة جميعها ، فما زال أمامنا الكثير الذي يحتاج إلى تفسير . ومن ثم فقد وجب أن تؤجل الإجابة عن علاقة هذه الأجزاء بالأجزاء الأخرى حتى ننتهي من تحليل القصيدة كاملة .

ولا يكفي ليبد في وصف ناقته بهذا القسم الذي صور فيه ناقته بالانان الوهمية والذي احتل من القصيدة أحد عشر بيتا ، بل انبمعه بقسم ثان يصف فيه ناقته بالبقرة المسبوعة التي أكل السبع ولدها . وسرى من تحليلنا لهذا القسم أن ليس ثمة تناقض بينه وبين القسم الأول كما زعم صديقنا الدكتور مصطفى بدوى في كتابه دراسات في الشعر المسرح ، عندما قرر أن القارئ مضطر إلى الشعور بالتناقض العاطفي وانعدام الوحدة الشعرية بينها (١) .

على أن الذي دفع الدكتور بدوى إلى هذا الإحساس أنه فصل وصف الناقة عن القصيدة كلها . ولم يسلك المنهج الذي يكشف له عن الأبعاد الأخرى التي تنطوي وراء جميع أجزاء القصيدة . كما أنه لم يحاول وهو يتتبع موضوع الوحدة العضوية في القصيدة القديمة أن يلقى نظرة شاملة على الشعر الجاهلي كله ، وما يمكن أن يشتمل عليه من تدوير عن اللاوعي الجماعي . وما تنطوي عليه صوره من إبحاء بواقع الصراع الذي يجابهه إنسان هذا العصر . ونحن مع إدراكنا بأن وحدة الصراع أو وحدة الشعر شيء ووحدة الصورة العضوية شيء آخر إلا أن دراسة الشعر الجاهلي وإدراك اتجاهاته ، وما قد تنطوي عليه صوره من رموز مسائل تعين الباحث من غير شك على دراسته للقصيدة القديمة وتلقى كثيرا من الضوء على ما قد يبدو غامضا أو متناقضا .

فالدكتور بدوى يرى أن التناقض قائم بين الصورتين صورة الأنان  
الوحشية وصورة البقرة المسجوعة . وقد أتاه هذا الإحساس من أن صورة  
الانان الوحشية تنبض بالامل وتفيض بالإشراق والبهجة بينما تثير صورة  
البقرة المسجوعة جوا حزينا كئيبا يشهد فيه الإحساس بالمأساة والرعب أمام  
حقيقة الحياة . وهذا صحيح إلا أننا عندما نفق في تحليلنا للصورتين عند  
إدراك هذا وحده نكون قد ظلمنا الشاعر . فعلى الرغم من أن الصورة الأولى  
تختلف عن الصورة الثانية في الظلال والأدوات والألوان ، وعلى الرغم من أن  
في الأولى فرحة بالحياة وانتصارا على تحدياتها ، وأن في الثانية إحساسا  
بوحشة الحياة وقوتها وجزعا من فداحة الموت وفظاعته ، فإن في الصورتين  
معا هذا الصراع الحى من أجل البقاء والانتصار على الموت . وعاطفة الصراع  
هذه من أجل الحياة هى الجانب المشترك فى الصورتين وهى الغاية التى تستهدف  
إليها المقطعتان ، بل إنها النواة الأساسية والمحور الذى تدور عليه القصيدة من  
بدايتها إلى نهايتها ، ونقطة التجمع الأخيرة التى تلتقى عندها أجزاء القصيدة كما  
سنرى . ولو كنا نعالج القصيدة على النحو الذى ينظر للعمل الفنى نظرة كلية لها  
وجدنا على الإطلاق أى تناقض بين معانى الحياة والخصوبة واللذة التى تسود  
المقطعة الأولى لوصف الناقة ، وبين معانى الأسى والوحشة والدفاع عن النفس  
التي تسود المقطعة الثانية ، طالما كانت العاطفتان معا تمثلان موقفاً واحداً  
يقفه الشاعر من الوجود . وطالما كانت كل عاطفة منها تكمّل الأخرى  
ويكونان بمثابة الجانبين المتقابلين لشيء واحد . وكما تتحقق الوحدة فى  
العمل للفنى من التطابق بين العواطف فإنها تتحقق كذلك من التباين والتقابل .  
ومن القواعد ما يمكن أن يذنباً بين أجزائها كثير من التجاذب والمقاومة  
والصراع . ولكن البناء الكامل هو الذى يستطيع أن يباخ بهذه المواد المتصارعة

المتباينة درجة عالية من التوازن بحيث يصل في النهاية إلى العمل الذى تنصهر فيه جميع الاجزاء وتمطى في النهاية أثراً واحداً لا أثرين . ومن ثم ، فليس يفزعنا أن نجد تناقضاً بين أجزاء القصيدة الواحدة طالما كان التوازن قائماً بين هذه المتناقضات . بل إن من النقاد المحدثين من يعتقد أن بناء أحسن القصائد هو بناء تناقض (١) ذلك لأن للتوازن بين الدوافع المضادة الذى هو في رأى ريتشاردز أساس الاستجابات الجمالية ذات للقيمة العظمى يعمل على تقييد أجزاء من شخصيتنا أكثر مما تعمله التجارب المقصورة على انفعال محدود.

والآن فانمض إلى مقطعه البقرة المسبوعة التى تمثل القسم الثانى من وصف الناقة لئلا نرى إلى أى حد استطاع هذا القسم أن يلتحم مع سابقه . وأن ينصهر مع سائر الاجزاء فيعطى أثراً كلياً واحداً يتمشى مع ما يسود القصيدة كلها من إحساس .

ينقلنا لبيد من صورة الأنان الوحشية إلى صورة البقرة المسبوعة بحيث من الشعر يؤكد فيه أننا أم' لاقة واحدة لا ناقتين على الرغم من تغير الصورة وذلك حين يقول عقب إنتهائه من صورة الأنان الوحشية :

أقتلك أم وحشية مسبوعة خذلت وعادية الصوار قوامها (٢)

ففى الاستفهام الذى يطالعنا فى أول البيت دليل على أن ما أضفته الصورة الأولى على ناقتة من المعانى لم يكفه ، ولم يبلغ عنده ما يريد . فما نزال للصورة بقية ، وما يزال فى النفس من المشاعر الدفينة ما يحتاج إلى الإفصاح

١ - فن الشعر ص ٢١٠ ، مبادئ النقد الأدبى ص ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٢

٢ - المسبوعة : التى أساءها السبع بافتراس ولدها ، خذلت : تركت ولدها ولحفن بالقطيع ، العادية : المقدمة ، الصوار : القطيع من بقر الوحش .

فإذا كانت ناقصي تسبه الاثنان التي صووت لك من أمرها ما صورت ، فإنها كذلك  
تعبه البقرة المسبوعة التي افترس السبع ولدها حين خذله وتركته وراءها وأسرعت  
للاحق بمقدمة القطيع وترعى مع صواحبها من البقر .

وهكذا ترى أن البيت الشعري الذي وصل بين المفطمتين يصرح بأن لدى  
الشاعر المزيد من الصور يريد أن يضيفها إلى ما سبق ، وأن ماضى من الكلام  
لم يستوعب كل ما لديه ، حتى لو كانه يطالب القارئ أن يتأني قليلا فما زال  
للكلام بقيه .

وما كادت هذه البقرة تمضي في طريقها مع القطيع ترعى مع صديقاتها  
حتى اكتشفت أنها خدلت ولدها فمادت لتحبث عنه ، وأخذت تقطع المكان  
كله تروح فيه وتجيء ، وترسل صيحاتها هنا وهناك منادية على ولدها ،  
فتذهب صيحاتها سدى ، فكم طافت ، وكم نادت ، وكم أطلقت من صيحات  
واحد ولدها كان قد لقي مصرعه ، ولم يبق منه غير جثة ملقاة على الأرض  
قد غفرها التراب وأحال لونها الأبيض إلى لون رمادي ، وتجاذبت أشلاءها  
وبقاياها ذئاب مدربة على الصيد قادرة على التمسك بفريستها والنيل منها . فما كادت  
تغفل البقرة عن ولدها لحظة حتى اهتبلت الذئاب هذه الفرصة فأنقضت على  
وحيدها فأهلكته .

ولكي يزيد الشاعر من إحساسنا بوقع المأساة وفظاعتها أضاف تلك الإضافة  
البارعة حين جعل الكارثة تقع بتدبير من قدر محتم لا يملك أحد له دفعا ولا رداً ،  
وحين جعلها تقع في لحظة غفلة قصيرة كانت البقرة فيها مشغولة عن ولدها ، حين  
أشار إلى عجز أية قوة عن دفع الموت بقوله :

« إن المنايا لا تطيش سهامها » قاصدا أن يشير فينا الإحساس بفظاعة المأساة التي لم يكن ثمة سبيل إلى الفرار منها أو تجنبها .

|                           |                               |
|---------------------------|-------------------------------|
| خنساء ضيقت الفريز فلم يرم | عرض الشقائق طوفها وبغامها (١) |
| لمعمر قهد تنازع شمس لوه   | غيس كواسب لا عين طعماها (٢)   |
| صادق منها عورة فأصبتها    | إن المنايا لا تطيش سهامها (٣) |

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تتبع المحطات التي عاشها البقرة بعد فجيعتها . وإذا كل لحظة تمثل حلقة في سلسلة من العذاب والكفاح والشمسور بالوحشة والظلمة ، فقد كانت ليلة رميبة حقا تلك التي قضتها البقرة عقب موت ولدها ، ليلة تعاونت فيها مظاهر الطبيعة على إشاعة هذا الجو الحزين ، وشاركت في إسدال سحب من المموم انتشرت في الجو وكله فأكسبته ظلالا حالكة . ولقد نجحت كلمات الشاعر وصوره في الإيحاء بهذا كله اللهم إلا إذا استثنينا شعرا واحدا من بيت لم يراع الشاعر في كلماته ما ينبغي للجو الحزين الذي أشاعته المقطعة كلها . فعندما صور الشاعر الليلة التي باتتها البقرة عقب مصرع ولدها بأنها ليلة مظلمة كئيبة مكفورة قد تراكت فيهما السحب ولم ينقطع عنها المطر ، ما كان يليق به أن يصف هذا المطر بأنه مطر قر توى الخسائل منه . ولا يخفى أن ذكر الرى أو الارتواء ، وذكر الخسائل أيضا أمر يتنافى مع الجو العام

١ - الخنس : ناسخ في الأربة والفرز : ولد البقرة الوحشية

والبغام : صوت رقيق

٢ - العفر والتعفير : الإلقاء على العفر وهو أديم الأرض ، والدهد : الأبيض

والتنازع : التجاذب النفس الكواسب : الذئاب الرمادية اللون التي لا يقطع لها

٣ - لا تطيش : لا تحرف

الذى يسود المنطعة كلها ، الأمر الذى قد نقلنا من الظلال الحزينة إلى ظلال أخرى بهيجة . ولقد كنا فى غنى عن تعقيبنا على المطر بأنه مصدر الرى ، وكان الأولى بالشاعر أن يستمر فى تصوير الليلة الحزينة بأنغام وألوان لا تخالطها أى ومضة من الضياء أو الإشراق . فلو أن الشاعر حذف الخطر الثانى من البيت الذى يقول فيه :

بانت رأسبل واكف من ديمة يروى الخنائل دائما تسجامها (١)

ومضى مباشرة فى تصويره للآلام التى طانتها البقرة من هذه الأمطار المتلاحقة التى لم تقطع طول الليل ، وإلى تساقطت بكل ثقلها وبرودتها على ظهر البقرة ، لو أن الشاعر مضى إلى تصوير هذه الآلام مباشرة ، ولم يصف المطر بكلمة . يروى الخنائل دائما تسجامها ، لكان ذلك أليق بالسياق العام وأجدى فى التركيب على إشاعة الإحساس بالفجيعة التى تعانىها البقرة .

على أن الشاعر قد بادر فألقى بالبيت السابق بيتا أعاد إلينا ما كنا فيه من إحساس بالظلمة وذلك عندما قال :

يعلو طريقة متنها متسواتر فى ليلة كفر النجوم غمامها (٢)

فقد نفى هذا البيت عن تلك الليلة كل مصدر من مصادر البهجة حين صورها بأنها ليلة قد أسدلت فيها الظلمة حجبا كثيفة لاتسمح ببصيص واحد من

١ - لواكف : المطر الديمة : مطرة تدوم وأقلها نصف يوم وليلة

٢ - طريقة الثنن : الخط من ذهبها إلى عنقها ~ حكر : فطى

للتواتر : المطر للواصل

النور ، هذا فضلا عما في صورة المطر المتواتر الذي ينصب على ظهر البقرة من دلالة على أن كل ما في الطبيعة كان قاسياً ، وهكذا لم تكن الليلة إلا انعكاساً لما في أعماق البقرة من ظلمة وسواد .

ثم انظر بعد ذلك إلى موقف البقرة من تلك الليلة القاسية المدممة : لقد أخذت تبحث لما عن مكان تحتمي فيه من هذا المطر ، فلم تجد من سبيل إلا أن تدخل في جوف شجرة ، ولكن أى شجرة تلك ؟ لقد كانت شجرة تقلصت أغصانها وانكشفت من شدة البرد . بل لقد كانت شجرة مذبذبة عن سائر الشجر ، قد انتحيت مكاناً قصياً فهي قاسية تكاد تتجمد في عروقها الدماء من شدة البرد ، تحس بالوحدة والوحشة بعيداً عن رفيقاتها من الشجر . وما هي كثر بان الرمال التي تحيط بها من كل جانب لتعترك هي الأخرى في الإحساس بفضاعة الموقف ، بل إن العمدوى التي صرت من البقرة إلى الشجرة انصرفت بدورها إلى كثر بان الرمال التي لا تقوى على التماسك فتنبهار وتساقل .

تختلف أصلاً فالصامتة بهذا      بمحبوب أنقاء يعيل هيامها (١)

فانظر كيف استطاع الشاعر في بيت واحد كهذا أن يجمع كل هذه العناصر الإيحائية وكيف أمكنه أن يخالف على كل شيء يحيط بالبقرة من شجر وأغصان ورمال معاني الجود والبرودة والتفان والنبذ والانهيار . ثم أليست هذه المعاني كلها رموزاً لما تعاني منه البقرة في مأساتها تلك .

---

١ - الأجياف : الدخول في جوف الشيء      التنبذ : التخلي  
محبوب أنقاء : أصول كثرات الرمال      الهيام : ما لا يتمامك من الرمال



ثم ما كان أغنانا عن هذا البيت الذى جاء عقب البيت السابق والذى أراد به الشاعر تصوير البقرة وهى تقف وحيدة فى هذا الظلام بعيدة عن رفيقاتها بالدرة أو بالجنانة البحرية التى انفصلت من عقدها فى منفردة لا تستقر. ما كان أغنانا ونحن فى قمة الانفعال بما تعانیه البقرة من مشاعر الانهيار هذه أن نجعلها مضيئة فى وجه الظلام ، ومنيرة كالنيرة ، فقد يؤثر هذا كله فى خيط الانفعال المتصل والذى يسود المقطعة كلها فيصاب بالتزق أو التقطع وذلك حين يقول :

وتضىء فى وجه الظلام منيرة      كجنانة البحرى سل نظامها (١)

وحشر مثل هذا البيت بين مجموعة من الأبيات تنافسه كلية من شأنه ان يقف كالصخرة فى طريق دفعة الانفعال السائدة التى تغمر المقطعة كلها . نعم لم يكن بنا حاجة إلى هذا البيت ، كما لم يكن بالشاعر حاجة إليه . وكان الأولى به أن يمضى فى سبيله كما كان . والدليل على أن ليس لهذا البيت موضع هنا أن الشاعر يعود بعده مباشرة إلى السيل العاطفى الذى كان يتدفق غامراً كل شىء بما حده . فبعد أن صور الناقة فى تلك الليلة الرهيبة عاد ليتنبع خطاها فى براعة عندما أسفر الصبح . فإذا ما انكشف الظلام وانحسر لم يردّها طلوع النهار إلا أسى ولوعة . وإذا خطراتها على الترى خطوات مهزومة مقهورة لا تكاد تمشى حتى تتعثر ، لا تساعد قوائمها على حملها ، وإن حملتها فهى تتراق بها على أرض هشة ورمال لا تماسك لكثرة ما أصابها من المطر ليلاً .

حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت  
بكرت نزل عن الرى أزلاما (١)

وفي هذا البيت عودة إلى موجة الانفعال السائدة في المقطعة وامتداد لها .  
ثم يواصل الشاعر التعبير عن جزع البقرة التي لم ينقطع حنينها لولدها ولهفتها  
عليه ، فهي منهكة في الجزع والضجر ، قروح وتجيء في هذا المسكن لا تفارقه  
سبعة أيام بلياليها ، لا يرقأ لها جفن ولا تهدأ لها نائمة . حتى إذا يشتت من  
اللقاء بولدها أخلق ضرعها الذي كان ممثلاً لبنا فصار إلى الجفاف وانقطاع  
ولدها عنه . ثم يضيف الشاعر هذه الإضافة الرائعة التي استطاعت بإيحائها أن  
تلاّ القلوب شجنا . وذلك عندما أراد أن يلفت الانتباه في الشطر الثاني من  
البيت إلى أن الدى أبلى ضرع البقرة وأصابه بالجفاف وانقطاع اللبن لم يكن  
الإرضاع أو الفطام ، فهي لم ترضع ولم تقطم وإنما فقدتها لولدها وانقطاع أمها  
في لقائه هو الذي أبلى ضرعها :

حتى إذا يشتت وأسحق حائق  
لم يبله إرضاعها وفطامها (٢)

على أن سلسلة التلميحات التي تواجهها البقرة لم تشأ أن تنتهي عند هذا  
الحسد ، فلم يزل أمامها شوط آخر نقطعه في نضال مع الحياة والطبيعة ، وما  
يزال في جمعة القدر من السهام ما يهدد أمن هذه البقرة ، ويحتاج منها إلى مزيد  
من القوة حتى تنهض من كبوتها وتنف على قدميها وتمضي في الطرق طريق  
الحياة بعزم جديد .

فما كادت البقرة تنتهي إلى اليأس من لقاء ولدها حتى باغتها وهي في

(١) الانحسار : الانكشاف . الأزلام : التوائم

(٢) الإسحاق : الإخلاق ساقط : المعتلى . ابناً

خلوتها صوت خفى للإنسان ، فسمعت إليه البقرة وتيقظت له جميع أحاسيسها وأفزعا هذا الصوت وإن لم تعلم مصدره أو تدبّر حقيقة ، ولكنه يكفى أن يكون صوت إنسان حتى يبعث إليها كل هذا الرعب . فالإنسان داؤها والإنسان سقامها ، وهو عدوها الأول الذى لا يفتأ ينتهر الفرص للقضاء عليها واقتناصها . ومن هنا غدت البقرة فزعاً قد شل الفزع حركتها فبى لا تستطيع أن تتحرك إلى الامام أو إلى الخلف ، إلى اليمين أو إلى اليسار لأنها فقدت السيطرة على أعصابها من ناحية ، ولأنها لا تعلم موضع الخطر ، ولا من أين يأتيها الموت أمن أمام أم من خلف؟ من أجل ذلك بقيت في مكانها جامدة لا تتحرك .

فتوجست رز الأليس فراعها      عن ظهر غيب ، والأليس سقامها (١)  
فغدت كلا الفرجين تحسب أنه      مولى الخرافة خلفها وأمامها (٢)

على أن البقرة قد أدركت بغريزتها أن هذه الوقفة الجسامدة التى وقفتها لن تنقذها من الخطر الذى يربص بها . فلم تمنح الحظرات حتى استجهدت كل ما لديها من إرادة فلم يعد للخوف أو لليأس مجال ، فأطلقت ساقها للريح ، وانطلقت في عدو سريع . عندئذ أطلق الرماة وراءها سهامهم فلما ذهبت هذه السهام أدراج الرياح ، ويش الرماة من أن ينالوها بسهامهم أطلقوا وراءها كلاب الصيد المسترخية الآذان الضامرة البطون فلاحقتها الكلاب ، ولكن البقرة كانت قد أسرعت إلى الكلاب فطعمتها بقرن كالرمح في

---

(١) توجست : سمعت الرز : الصوت . الأليس والأليس والناس واحد

واعها : أزعها .

(٢) الهرج : ما بين لواتم الدواب . مولى الخرافة : وضعها وصاحبها

حدوده وطوله ، وقد أيقنت أنها في موقف لا يحمى فيه التردد أو الخوف فانما إن لم تقتل الكلاب قتلها الصياد وكلابه . ولو أنها تراخت أو تأخرت لحظة واحدة لكان هذا التراخي كفيلا بافضاء عليها . فهاجمت البقرة دكساب ، وهي واحدة من تلك الكلاب التي تعاردها وألفت بها صريعة مضرجة بدماها ، وما كادت السكبة الثانية تكرر على البقرة حتى لقيت هي الأخرى نفس المصير الذي لقيته الكلبة الأولى .

|                            |                                 |
|----------------------------|---------------------------------|
| حتى إذا يمس الرماة وأرسلوا | غضباً دواجن قانلا أعصامها (١)   |
| فلحقن واعتكرت لها مدرية    | كالسمهرية حمدها وتمامها (٢)     |
| لندودهن وأيقنت إن لم زد    | أن قد أحرم من الحتوف حمامها (٣) |
| فتقصدت منها كساب فضرجت     | بدم وغودر في المكر سنخامها (٤)  |

وإلى هنا ينتهى القسم الأخير من وصف الناقة . وقد احتل من القصيدة سبعة

عشر بيتاً . وبهنا بعد أن وقفنا عند جزئيات هذه القصة وتفاصيلها أن نؤكد أننا أمام تصوير لا يقف فيه البيت الشعرى منفصلاً أو مستقلاً عن سائر الأبيات ، كما لا يمثل فيه البيت الواحد طالما قائما بذاته كما هو الشائع في كثير من شعرا العرب التقليدي ، وإنما البيت الواحد يمثل خلية حية تعيش مع غيرها من الخلايا في كيان عضوى واحد . وهو إلى حمده كبير تصوير قريب من ذلك الذى

(١) أغضب من الكلاب : المسترخية الأذن • الدواجن : الملهيات . القائل :

اليابس أعصامها : بطونها

(٢) مسكر : عطف ، المدرية : طرف فرونها

(٣) القدود : المسكر ، أحرم : قرب . الحتوف : قضاء الموت

(٤) قصدت : قتلت . كساب : اسم كلبة ، وسنظام كذلك

نراه في شعر القصائد ذات الوحدة العنصرية التي يذكرها النقد الحديث كشواهد على البناء العضوي الحى . ورأينا كيف أن قصة البقرة المسبوعة تتدرج في النمو وتتدافع الموجات العاطفية فيها حتى تبلغ نقطة تجمع واحدة .

وإذا كان في الإحساس الذى يفمرنا عقب قراءة أبيات البقرة المسبوعة ما يناقض الإحساس الذى يفمرنا من قراءة أبيات الأتان الوحشية، فإن هذا التناقض لا يمكن أن ينشأ دليلاً على تمزق الخيط الواحد الذى يربط بين القصتين أو المقطعتين ذلك إذا أدركنا أن كلا منهما يمثل رؤية الشاعر الجاهلى للحياة وهو فقه منها . فإذا كانت قصة الأتان الوحشية تمثل حب الحياة ، وقصة البقرة المسبوعة تمثل الخوف من الموت، فما حب الحياة والخوف من الموت إلا طامان يتنازعان نفساً إنسانية واحدة، ومن تغافل عما ينهق الصراخ النفسى الذى ينطوى كما قلنا وراء كل صور القصيدة التى بين أيدينا كما ينطوى كذلك وراء كل نواحي النشاط التى يمارسها العربى البدوى وسط عالمه المخوف بالمخاطر من كل جانب .

من أجل هذا نريد أن نقول للدكتور مصطفى بدوى بأن الوصف هنا وفي هذا النص بالذات، وهو النص الذى اتهمه الدكتور الناقذ بانقسام العاطفة فيه وتفتتها وضياعها (١) نريد أن نقول له إن الوصف فى هذه المعلقة كما اتضح من تحليلنا السابق لشعر الطال والناتة ليست الاستعاره والمجاز فيه مجرد مظهر خارجى، كما أنهما لا يستمان بهما هنا لمجرد التزييق والتنميق على حد قوله، وإنما هما هنا دلالتهما الرمزية والإيحائية، ومنهما نستطيع أن نستشف

---

(١) دراسات فى الشعر والمسرح ص ٧ ، ٨

موقف الشاعر من الحياة ، وأن ندرك كذلك علاقة الإنسان الوحشية بالبقرة  
المسبوعة بالنساق ، وارتباط هذه الجزئيات كلها بالتأثير الكلى الذى تنتهى  
إليه القصيدة .

وإذا تركنا وصف الناقة بتسميها إلى ما تلا من أقسام أخرى فلن نخرج عن  
الإحساس العام المسيطر ، والذى نراه ينمو نموا داخليا متدرجا متوقفا من  
تصوير الدار الى وصف الناقة إلى فخر الشاعر بنفسه وبقومه .

وإذا كن الشعراء قد ترك وصف الناقة فهو لم يترك موقفه الذى ونفسه من  
الحياة، فما يزال هو الرجل الذى يضرب فى الأرض بعزيمة ثابتة لا تعرف الهزيمة.  
وما موقف البقرة المسبوعة التى انصهرت فى آخر الامر على كل المواقف إلا  
صورة أخوية من موقف الشاعر تجاه الحياة. وانظر إلى الشاعر بعد أن فرغ من  
وصف ناقة كيف يحدد لنا ملامح تلك الشخصية العربية المعترزة بذاتها القدرة  
فى تصميم على أن تحقق لنفسها أقصى ما تستطيع من انتصارات متخطية كل  
المواجز. تلك النفس المتفجرة الزاحفة كجيش بألوية هى التى تراها من خلال  
تلك الابيات المليئة بأنغام الحرية والسيادة والبطلان ، والتى تطالعك روحها من  
خلال كلمات الشاعر التى يوجهها لصاحبه ، والتى اتخذ منها منذ بدء القصيدة  
محاوراً يحاوره أو رفيقا يخاطبه ، ولا يفتأ يعود إليه بين الحين والحين يلقى إليه  
بكل ما فى صدره من معاصر . يقول أبعد بعد أن فرغ من وصف ناقته :

فبتلك إذ رقص اللوامع بالضحى واجناب أردية السراب إلامها (١)

---

(١) فبتلك : أي بتلك الناقة اللوامع : لوامع السراب لبست الأكمام أردية السراب

أفنى البائة لا أفرط ريبة      أو أن يلوم بحاجة لوايها (١)  
أو لم تكن تدري نوار بأني      وصال عقد حباثل جندامها (٢)  
تراك أمكنة إذا لم أرضها      أو يعتلق بعض النفوس حمامها

ثم يمضي الشاعر بعد هذا في مخاطبة صاحبه نوار التي قطعت ما بيننا وبينه من علاقة بهجرتها له وانقطاعها عنه ، وهي لا تدري أم - سا وإن كانت قد شغلت عنه بالرحلة والانتقال فهو كذلك مشغول عنها بأعماله وبطولائه ، فمنذ لياليه يقضيها في سمر تمتع شهى يلتقى فيها بصفوة من أصدقائه يسمرون معا يشربون الخمر ويستمعون للغناء . على أن هذا السمر ليس وحده المقصود بالآيات ، وإنما المقصود هو ما يطالعنا من ملامح شخصية ليبدأ أنباء قضاء تلك الليالي التي طالت ولذ فيها القهقهرة والمناجاة ، إنها شخصية الرجل الكريم الذي إن استقبل ضيفا فانا لا يدخر جهدا ولا مالا في سبيل إكرامهم والاحتفاء بهم ، لأنه يقدم لهم الخمر ، ولما كان أية خمر ؟ الخمر التي امتعت وعذرت وغلت على شاربها ، والتي لم يكن في مقدور الرجل العادي أن يحصل عليها أو يقنيتها يسعى هو بنفسه فيظفر بما لم يستطع أحد أن يظفر به ، وينال ما لم يكن في مقدور غيره أن يناله ، لأنه يدفع في الخمر ثمنها غاليا فحسب ، ولما كان له من القدرة ما تحطم أمامها القيود :

بل أنت لا تدريين كم من ليلة      طلق لذيق لحوها وندامها (٣)  
قد بت سامرها وغاية تاجر      وافيت إذ رفعت وعز مدامها (٤)

(١) البائة : الحاجة (٢) الحباثل : العيود  
الجدم : الفطم (٣) لبة طلق : ساكنة لا حر بها ولا حر  
(٤) الغاية : الراية

أعلى السبأ بكل أدكن عاتق      أو جونة قدحت وفض ختامها (١)  
 بصبح صافية وجذب كرينة      بموتر تأتاله لإيهامها (٢)  
 بادرت حاجتها الدجاج بسحرة      لأعل منها حنين حب نيامها (٣)

فلو واجعت لغة هذه الأبيات وما ينطوى عليه من مشاعر لاستطعت  
 أن تدرك من عباراتها دبل أنت لا تدوين « وكم من ليلة قد بت سامرها ،  
 وغاية تاجر وافيت إذ رفعت وعن مدامها ، إحساس الثقة بالنفس والاعتزاز  
 بإرادة الانتصار ، ثم السخرية من موقف نوار التي ظنت أنها وحدها القادرة  
 على التسلل والتعزى بالرحلة والانتقال ، وهي لا تعلم كم لدى صاحبها من الطاقات  
 والقدرات . وإذا تركنا هذا إلى ما في الأبيات من إشارة مستمرة إلى الذات  
 ومن الحديث عن النفس الذي يتضح من استخدام ضمير المتكلم في (بت) و  
 (وافيت) ثم في (أعلى السبأ) وفي (بادرت حاجتها) تحس بحاجة الشاعر إلى  
 شفاء ما في صدره من حساسة تلمس من وسائل الأداء الغوية وعلى الأنف  
 في تكرار ضمير المتكلم ما يتناسب مع موقف الشاعر الذي يحس بأن  
 صاحبته نوار بحاجة إلى أن تعلم ما خفي عليها من حقيقة وهو كثير :  
 منها تلك الصورة التي رسمها للوهة وسمره والتي شاهدها فيها شهما كريما ينزى  
 السبأ ، ويبدل المال سخيا من أجل امتساع ضيوفه ، تدور عليهم كئوس الخمر  
 ويستمتعون إلى أنغام العود ترقفها جارية حسناء . ومنها صورته وهو يمد  
 الموائد للفقراء والمحناجين عندما يشتد البرد وتهب ريح الشمال . وبشعر الناس

(١) أعلى السبأ : اختربت الخمر غالية . الأدكن : الرق . والجونة : السوداء

(٢) الكرينة : العجارية المودة . الموتر : الدود . تأتاله تعالجه

(٣) بادرت حاجتها الدجاج : بادرت الدجوك لحاجتي إلى الخمر

لأهل منها : لا شربها مرة بعد أخرى



بالحاجة إلى الدفء ، والجواد هو من استطاع في يوم كهذا أن ينحر للناس  
الإبل فيجنبيهم قسوة البرد وآلام الجوع :

وغداة ربح قد وزعت ورقة قد أصبحت بيد الشهاب زمامها (١)

وأيام الشاعر سلسلة من البطولات ، فإذا كان هذا شأنه أيام اللهو والسلم  
حيث يجد الشاعر الوقت الذي يغلو فيه لنفسه ولصاحبه ، لأن له أياما أخرى يكرس  
فيها وقته وجهده للدفاع عن القبيلة وحمايتها ، ويجد في هذا مجالا آخر لتغني بجانب  
هام من الفضائل الحميدة . فإذا كنا قد عرفنا الكرم مظهراً من مظاهر البطولة  
فكذلك كان الدفاع عن القبيلة فضيلة من أعلى فضائل هذا الشعب ، وشرفاً يسمو  
إلى تحقيقه .

من أجل هذا يحس لبيد بالفخر والزهو حين يعرض علينا موقفه وقد دعاه  
الواجب للدفاع عن قومه كيف يسرع إلى جواده فيمطيه وقد أرقى ثيابه  
القتال واستعد للعرب ، وألقى بالجمام فوسه على عاتقه حتى يصير له بمنزلة  
الوشاح ، وحتى يظل دائماً على أهبة الاستعداد مهيئاً لركوب الفرس والانطلاق  
بها إلى حيث يريد . ولقد أراد أن يكون ربيعة لقومه يكشف لهم عن  
العدو ويعرف أماكن تجمعهم فيعتلي بفرسه جبلاً هالياً ، قد تجمع حوله فرق  
الاعداء وقبائلهم ، والتشر من جنودهم غبار كثيف أحاط بقوم الجبال ،  
ويظل هكذا في مكانه هذا لا يبرحه ، يشرف منه على كل ثغرة وكل مكن ،  
يعرف تحركات العدو وغابته ، ويعطى الإشارة لقومه متى وجد الحاجة إلى  
ذلك . حتى إذا جاء الليل وانحدرت الشمس إلى مستقرها وانتشر الظلام

ولم يعد به حاجة الى الوقوف فى مكانه هذا ، فقد أسدأت ظلمة الليل ستارها على مواضع المخافة ، هبط من فوق التل وهو ما يزال عتليا فرسه التى انحدرت به رافعة عنقه ، شاعله برأسها فى عزة وكبرياء حتى لكان عنقها جذع نخلة عالية عجز عن ارتقاها والصعود إليها من يريدون قطع نمارها .

ويطيب الشاعر أن يوجه انتباهنا إلى فرسه يصنفها وقد انطلق بها فى عدو مثل عدو النعام . وهو حين يكلفها هذا القدر إنما يريد أن يعرض عليك صورة الفارس من خلال ما تراه على فرسه من صفات وسمات ، فهى فرس قوية نشيطة متدفقة فى جريها تطارذ النعام فتسبقه ، وتناق رحاها من شدة الجرسى ، ويبتل نحرها وحزامها من العرق ، وترفع عنقها نشاطا وهى تمدو حتى لكانها تظن بعنقها فى لجامها ثم إذا هى أطلقت للريح ساقها كانت كالحمالة للعطش التى تسابق الريح باحثة عن مورد ماء . وإذا كان الشاعر قد ترك الحديث عن نفسه إلى الحديث عن فرسه فهو ما يزال يفخر بنفسه فارسا مغواراً . وما صورة الفرس الموثوبة نشاطاً إلا جزءاً من صورة الفارس نفسه .

|                           |                              |
|---------------------------|------------------------------|
| ولقد حميت الحمى تحمل شكنى | فرط وشاحى إذ غدوت لجامها (١) |
| فعلوت مرة بما على ذى هبة  | حرج إلى أعلام من قناهم (٢)   |
| حتى إذا ألفت يدا فى كافر  | وأجن عورات الثغور ظلامها (٣) |

١ - الشكة : السلاح      الفرط : الفرس المتقدمة السريعة

٢ - المرتب : المكان المرتفع الذى يقوم عليه الرقيب - الهبة : النبوة

الحرج : الضيق جداً - القتام : النبار

٣ - الكافر : اللئيم . وكفر : ستر

أسهل وانتصبت كجذع منيفة      جرداء يحصر دونها جرامها (١)  
 وفتحها طرد النعام وشله      حتى إذا سبحت وخف عظامها (٢)  
 قلقت رحلتها وأسبل نحرها      وأبطل من زبد الحميم حمامها (٣)  
 ترقى وتعلمن في المنان وتلتحي      ورد الحمامة إذ أجد حمامها (٤)

ثم ينتقل ليبد بعد ذلك ليعرض علينا موقفا آخر من مواقف البطولة .  
 والبطل الحقيقي عندهم كما قلنا هو من تتمثل فيه صفات المروءة والبسالة والفداء  
 ونكران الذات ، ولكن تحقيق هذه المعاني كلها لا يتم على الوجه السليم ،  
 وفي المجتمع القبلي بالذات إلا إذا كان العمل البطولي معبرا عن إرادة الجماعة  
 وأبعا من طبيعة القيم التي يحددها نظام المجتمع القبلي الذي لم يكن يستطيع  
 الفرد فيه أن يعيش مستقلا بذاته ولذاته . فالفرد في المجتمع القبلي خلية حية في  
 بناء عضوي متكامل . ولا يمكن لهذه الخلية إذا انفصلت عن كيانها أن تعيش ،  
 كما لا يمكن للكسيان القبلي أن يحتفظ بحياته وقرته وتماسكه إذا انفصلت خلاياها  
 الحية عنه . ومن ثم كانت القبيلة بمثابة المجتمع الصغير الذي يتعاون كل أفراده  
 على الحفاظ عليه والإبقاء على تماسكه حتى يضمن الحياة وعلى الأخص في مواجهة  
 الطبيعة بكل ما فيها من قوة وتحد وعنف .

وليبد هنا إذا كان يفخر بنفسه فهو يفخر بقومه ، وإذا كان يفخر  
 بقومه فإنما يفخر بنفسه . وليس أدل على أن التضامن في الجماعة ضرورة

---

(١) أسهل : أرى السهل      المنيفة : الغالية الطويلة      الجرداء : القليلة السقف  
 الجرام : الذي يقطع ثمار النخل      — رفعتها طرد النعام : كلفتها جرى النعام  
 (٢) الرحالة : شبه سرج يتخذ من جلود الأنعام . أسبل : أمطر . الحميم : العرق  
 (٣) الانتعاش . الاعتناء

تحتضنها طليعة المجتمع نفسه من هذه الصورة التي يعرضها علينا لبيد عندما يرى وفودا من القبائل قد تجمعت في دار من دور الملوك حيث تعقد المناظرات والندوات يستعرض فيها كل وفد ما لدى قومه من بطولات . ويكون فيها كل وفد مستعدا للتصدي لأي هجوم أو نقد يرجه إليه من الوفود الأخرى . والبطولة في هذه المناظرات إنما تتمثل في قدرة كل وفد على الدفاع عن نفسه أمام عدوه ، وفي مدى براعته في مجادلة الخصم والانتصار عليه . ومن ثم كانت هذه الندوات أشبه ما تكون بالمعارك ، على أن القتال هنا قتال بالكلية لا بالسيف ، والمعارعة هنا بالمحبة والبيضة لا بالرمح والنبال : على أن معارعة المحبة بالمحبة بحاجة هي الأخرى إلى رجال أقوياء أشداء قادرين على المنازلة والمفاخرة . من أجل هذا جاء تصوير لبيد لهذه المناظرات تصويرا أقرب ما يكون إلى تصوير الحرب المادية التي يدخلها المحارب معداً بوسائل الدفاع وأدوات القتال . وهي كذلك نوع من المباراة على الشرف يرجى فيها النصر وتخشى فيها الهزيمة ، ومن لحقته الهزيمة في شرفه فقد لحقه العار إلى الأبد .

|                         |                                |
|-------------------------|--------------------------------|
| وكثيرة غرباؤها .        | ترجى نوافلها ويخشى ذامها (١)   |
| غلب تشذر بالذحول كأنها  | جن البدى روايسا أقدامها (٢)    |
| أكرت باطلها وبؤت بمقمها | عندي ، ولم يفخر على كرامها (٣) |

(١) كثيرة غرباؤها : رب دار سكنت غرباؤها . ترجى نوافلها : ترجى عطايها  
يخشى ذامها : يخشى عيبها

(٢) الغلب : الغلاظ الأثافي . والتشذر : التهديد . والذحول : الأحقاد

(٣) أكرت بكذا : أقر بكذا

وانظر إلى البيت الثاني من هذه الأبيات كيف صور رجال هذه الوفود في تفاخرهم بهذه الصورة المادية حتى لكأنهم يدخلون معركة حربية فهم غلاظ الاعناق يهدد بعضهم بعضا بالاحقاد والنارات . وهم ليسوا بشرا بل هم أشباه جن في ثيابهم للعدو ، وبراعتهم في الإطاحة بخصومهم . والشاعر يدخل هذه المعركة واثقا من نفسه قادرا كل القدرة على إبطال دعاوى هؤلاء الوفود وإقرار الحق لنفسه . ومن كان هذا شأنه في أى معركة وتلك همته فلن يغلب وإن يهزم . وهكذا تنتهى أبيات هذا الموقف الجديد كما انتهت سابقتها بالنصر والغلبة وتحقيق السيادة والسيطرة التي هى أبرز الدلائل على قوة الصمود للحياة والنفوق على معاركتها .

وإذا تركنا الموقف السابق إلى ما يليه فسنرى الشاعر يعود إلى إكرام الضيف من جديد ، ولكن بصورة أدق وأكثر دلالة على إبراز الفضل والتفاخر ببذل العون . فهام الجيران والأضياف والغرباء وذوو الحاجة من المساكين والضعفاء ، يأتون إلى داره حيث يمدون جفانا كثيرة ممتدة ومملوءة بالمرق والثريد ، ومكحلة بقطع اللحم تقدم للفقراء إذا ما تقابلت الرياح وتناوحت واشتد البرق والصقيع ، ولقد أفاض للشاعر في التعبير عن كرمه وسعة باعه في البذل والإنفاق عندما جعل هذه الجفان لكثرة مرقها كأنها الأنهار تخوض فيها الأيتام والمساكين ثم ينهلون من خيرها . ولا يفوتنا أن نشير كذلك إلى ما تتضمنه أبيات الكرم هذه من شهامة صاحبها الذي لا يدخر وسعا في اختيار أكرم الذبائح وأغنىها ، لا يبخل بها بل يعتمد إليها دون غيرها فينحرها لأضيافه ، فهذه الجزور التي يختارها أصحاب الميسر من دون سائر الإبل ليتراهنوا عليها يدعو هو بالقداح لنحرها للفقراء . وفي هذا ما فيه من شهامة تأتي على الشاعر أن ينحر من الإبل ما يكسبه من

الميسر والقمار ، وإنما يدعو بالقداح ليسألها أى أب له يختار لينجسها لاصدقائه  
وضيفائه ، وهو يفخر هنا بأن ما ينجره إنما هو من حرم ماله وليس من مال الغير .  
كما أن الذى ينجره من الإبل هى العاقر التى لا تلد لأنها أسمن من غيرها ، والمطفل  
الذى معها ولدها لأنها أنفست من غيرها . وهكذا يدفننا ليبد مرة أخرى إلى قبة  
من قسم الشرف والسيادة عندما يعرض علينا صورة هذه الوفود الكثيرة التى  
تودحهم على داره واجسده ما لا تحده من الخير والرخاء حتى لكأنهم حين نزلوا  
بيته قد نزلوا أديا خصيبا لا يمتنع عنه الرزق ولا ينقطع عنه الرخاء .

|                              |                               |
|------------------------------|-------------------------------|
| وجزور أيسار دعوت لحقها       | منعائق مذبذبة أجسامها (١)     |
| أدعو بمن لم أقر أو مطلق      | بذلك لجيران الجميع لحامها (٢) |
| فالضيف والجوار الجنيب كأنما  | هيها تبالة مخصبا أهضامها (٣)  |
| تأوى إلى الأطناب كل وذية     | مثل البلية قالمص أهدامها (٤)  |
| ويكلمون إذا الرياح تنسوا وحت | خليجا تمدشوارعا أيتامها (٥)   |

وليس غريبا أن يكون ليبد وببت ليبد ملجأ لليتامى والأرامل ولكل

- 
- (١) جزور أيسار : جزور أصعاب الميسر . المغالق : سهام الميسر  
(٢) العاقر : التى لا تلد . المطفل : التى معها ولدها  
(٣) الجنيب : الغريب . تبالة : واد مخصب من أودية اليمن . الهضم : المطحن  
من الأرض .  
(٤) الأطناب : حبال البيت . الرذية : الناقة الهزيلة السكيلة . الباية : الناقة التى تعد  
على قبر صاحبها حتى تموت . القالمص : القصير . الأهدام : الأخلاق من الثياب  
(٥) تناوحت : تقابلت . الخلع : جمع خلع وهو النهر الصغير

مكنة ضعيفة ، ضيقة الحال ممزقة الثياب كأنها الناقة الهزيلة السليمة أو كأنها البلية وهي الناقة التي تشد إلى قبر صاحبها بعد موته وتظل هكذا هاجزة عن الكسب حتى تموت .

فقول ليس غربيا أن يأوى هؤلاء جميعا إلى بيت أبيه فهو المعروف في الجاهلية بمروته وكرمه وكثرة ما ينحر ويذبح لضيفه وهو الذي وصفه المفيرة بن شعبة فيما يروى صاحب الألفاظ بالآيات الآتية .

أرى الجزار يشهد شفرته إذا هبت رياح أبي عجيل  
أشم الأنف أصبدا طامريا طويل الباع كالصيف الصقيل

وواضح من البيتين السابقين مدى شهرة أبيه في الكرم ، فقد ذكروا أنه كان قد أنذر في الجاهلية ألا تمس صبا إلا أطعم (١) . من أجل ذلك دعا المفيرة الناس أن يعينوا ليبدأ بالنوق إذا هبت رياح الصبا حتى يتم الوفاء بنسذره .

وبعد أن يخلص ليبد من تصوير مواقفه هذه الملهمة والتي كشفت عن شخصية عربية أصيلة بكل ما فيها من معاني السيادة والشرف والنضال من أجل تحقيق حياة أصلح ، محتملة للخطوب ، مضحية بمساستطيع ، نراه يخصص القسم الأخير من معلقته للفخر بقومه ، فيعدد لنا في هذا القسم مجموعة من الفضائل التي إذا تقيمت الواحدة وراء الأخرى فلن تراها تخرج في مجموعها عن الصورة التي ألفناها للخلق العربي في الجاهلية ، الخاق القادر على مواجهة الحياة بصلابة وعزم .

(١) راجع الألفاظ ١٤ ص ٩٧ ، ٩٨

فالبجاعة القوية هي من كان فيها من الرجال من يستطيع أن يتجشم  
عظائم الأمور ، وأن يجمع الخصرم بالجدال ، ومن يحسن تقسيم الحقوق بين  
أفراد القبيلة ، ومن يقدر إذا ما ضاع حق من هذه الحقوق أن يسترده  
حتى لو احتاج الأمر إلى التضحية بحقوقه الخاصة ، ومن هو قادر على أن  
يعين قومه على السكرم بما يضربه هو من مثل في التضحية وللغذاء . ومن كان  
سمحا في طبعه راغبا في كسب المعالي واغتنامها ، محافظا على تقاليد الأسرة  
وقيمها التي يتوارثونها أبا عن جد ، متأبيا على الدنيا . متعاشيا كل ما يلطخ  
العرض ويدنس ، موفيا للأمانة ، ظافرا منها بأوفر حظ وأكبر نصيب .  
ساعيا في الخير ، دافعا الأذى عن قومه ما استطاع ، فارسا مغوارا وحاما  
طادلا ، كريما كالربيع ، عونا للجسار ، وغياثا للمحتاج ، وفيما للعشيرة ،  
متفانيا في تعذيبها والانتصار لها . ويكفي أن تقرأ آيات هذا القسم الأخير حتى  
تتمثل على الفور صورة صادقة عن حياة العصر وقيمها . وليس من العسير على  
القارئ بعد أن يجمع كل صفة إلى آخرتها في هذه الآيات الأخيرة أن  
يلتقي فيها بتقاليد العصر السائدة ، وأن ينفذ منها خلال تضاعف العرف والعادة ،  
وأن تتجلى له رؤية صادقة لجوهر الحياة وحقيقتها . يقول ليبد :

|                              |                               |
|------------------------------|-------------------------------|
| لما نواز عزيمة جسامها (١)    | لما إذا التقت المجامع لم يزل  |
| ومغذمر لحقوقها هضامها (٢)    | ومقسم يعطى العشيرة حقها       |
| سمح ، كسوي غائب ، غنامها (٣) | فضلا ، وذو كرم يعين على الندى |

(١) رجل نواز الغصوم : يقرن بهم ليهرم

(٢) المغذمر والمغذرة : التغضب مع مهمة ، والمهضم : الكسر والظلم

(٣) الندى : الجود والرفاء : جمع رفيعة وهي ما رغب فيه من الخصال الشريفة



|                              |                                 |
|------------------------------|---------------------------------|
| من معشر سنت لهم آباؤهم       | ولكل قسم سنة وإمامها            |
| لا يطعمون ولا يبورفهم        | إذ لا يميل مع الهوى أحلامها (١) |
| فانفع بما قسم المليك فائدا   | قسم الخلاق ينسبها علامها        |
| وإذا الأمانة قسمت في معشر    | أوفى بأرفق حفظنا قسامها         |
| فبني لنا بيتا ربيعاً سمكه    | فبنا إليه كملها وغلامها         |
| وهم الصعاة إذا العشيرة أفضعت | وهم فوارسها وهم حكامها (٢)      |
| وهم ربيع البجـاور فيهم       | والمرملات إذا تطاول طامها (٣)   |
| وهم العشيرة أن يبطل حاسد     | أو أن يميل مع العدو لئامها (٤)  |

وإذا كان هذا القسم الأخير من المعلقة التي يفخر فيه لبيد بقومه قد ختم المعلقة فهو لم يخرج عما سبقه من أقسام بل لقد التحم بها التحاماً كاملاً . فإذا كانت الأقسام الأخرى قد كشفت عن علاقة الشاعر بالحياة في عصره ، وعن موقفه من هذه الحياة ، وإذا كانت قد أبانت عن طبيعته الصراع بين قوتين يتجاذبان إنسان ذلك العصر ويتنازحانه وهما حب الحياة والخوف من الموت فإن هذا القسم الأخير من المعلقة قد كشف به هذه الصفات التي حددها لروح الجماعة ومثلها العليا عن الوسائل التي مكنت إنسان هذا العصر من السمو عن الواقع والتعالي عليه وعلى هذا الأساس ليس لدينا من شك في أن هذه الأبيات قد استطاعت أن تكشف كما كشفت سابقة عنها عن إحساس الشاعر

(١) لا يطعمون : لا تنسد بابهم ولا تندنس أعراضهم .

(٢) أنظمت . أصيبت بأمر فطبع

(٣) المرملات من نفدت أزوادهم تطاول عابها . لسوء حالها لها

(٤) أن يبطل حاسد . كراهية أن يبطل حاسد يرضهم عن نصر بعض

بعصره . كما أنها تؤكد أن ما يعتقده الشاعر أو يتصوره من طبيعة ومصير إنسان العصر إنما ينبع من صلته المباشرة بالحياة . وإذا كنا نزعّم أن في هذه الآيات وفيما سبقها إحساسا من الشاعر بعصره فإنما معنى بذلك أن الشاعر استطاع أن يعبر عن أشد المشاعر الإنسانية فاعلية في زمنه وأكثرها شيوعا وذيوها بين معاصرة، وأعمقها تأثيراً في أفكار الناس .

ونحن حين نزعّم أن أبيات هذه القصيدة على الرغم من تعدد أغراضها وتنوع فقراتها وخروجها من وصف الاطلال إلى الناقاة إلى الفخر بالنفس والقبيلة قد استطاعت أن تحقق الإحساس بالعصر في كل بيت من أبياتها فإنما معنى بذلك أن في القصيدة بصورها وكلماتها وموسيقاها وأنغامها انعكاسا لكثير من روح العصر السائدة وأخلاقه وقيمه . كما أن فيها ، وهذا هو المهم ، إدراكا من الشاعر للإنسانية من خلال عصره أو تحت حجاب عصره . وكل قصيدة تنفجر إلى الإحساس بالعصر فهي قصيدة مفتقرة إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية في ذلك العصر .

هل أن هذا الإحساس بالعصر لن يكون له قيمة حقيقية إلا إذا استطاع أن ينبع من تسيج الكلمات وصورها ورموزها ومشاعرها ، ومن قوة التوازن بين الفكر والإحساس ، بين العاطفة والصورة ، بين حركة القصيدة المادية والمعنوية ، بين الانفعال والضوت . كما أن قيمة الإحساس بالعصر أن تتحقق عن طريق شعر يطبق أوصافا للعصر من الخارج ، فإن مثل هذه الأوصاف الخارجية لا تلبث أن تتجرد مفضوذة على التو تحت نظر أي خبير بالنسيج الشعري .

ولكن ما شأن هذا كله ووحدة القصيدة التي بدأنا الحديث عنها ؟ وما علاقة الإحساس بالعصر وإدراك الحياة الإنسانية من ورائه وموضوع الوحدة التي تبحث عنها في القصيدة القديمة ؟ نعم إنه هـ اك علاقة وثيقة وإيجابية بين الإحساس بالعصر وبين الوحدة الموضوعية التي حددتها لنا كولردج والتي أبطن عنها النقد الحديث . ذلك إذا أمكننا أن ندرك بأن استشفاف الفنان للروح الانسانية من تحت حجاب العصر الذي يعيش فيه معناه أن الفنان استطاع بمكانه وقدراته أن يفتى إلى نوع من الإدراك والمعرفة الحديثة لا تعنى العواطف الإنسانية المنتشرة والمساعدة في عصره . هذا إذا استطاع الفنان أن يحقق ذلك الإدراك وتلك المعرفة عن طريق التوازن الذي حدثناك عنه بين عناصر فنه المختلفة بحيث إذا وضع العمل الفني كله تحت نظر خبير في النصيح الشعرى أمكنه أن يحكم بشأن المجنى الذي أماءه ليس مبنى فكرياً خالصاً ، وليس شكلاً مستعاراً لم يحسن الشاعر تمثيله ، وليس عاطفة مجتلية ، وليست رموزاً مصطنعة أو مجازات مفصولة .

وإذا أرجعنا النظر مرة أخرى إلى معادلة لييد التي انتهينا من تحليل أبيتها ومقطعاتها فإننا نستطيع أن نجد فيها تلك الوحدة الشعرية التي تمثل روح العصر بعامة والتي تكشف في صدق عن إدراك لييد وقصوره الصحيح لموقف الإنسان ومصيره في عصر كان فيه الصراع بين الإنسان والطبيعة ذات الوجه العايس العتيد هو المصدر الحقيقي لفكر العصر وسلوكه ونظامه الاجتماعى وطبيعة العلاقات بين أفرادها، والباحث الأول لآحد العواطف وأقواها أثرأ فى نفوس الناس .

ولكن هذه الوحدة الشعرية التي تمثل وحدة الصراع بين العربى الجاهلى وبين الحياة من حوله هى سمة للشعر الجاهلى كله على نحو ما ابنسا فى مقدمة هذا

الفصل . فأنت قادر على أن تحققها في أغراض الشعر المختلفة من غزل ووصف وفخر وهجاء وحماة وغيرها ، كما أنك قادر على أن تستجليمها في غير مملكة لبيد . فهي متحققة عند امرئ القيس وطرفة وذهير والناخبة وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وغير هؤلاء من شعراء . ولكن هل تحقق مثل هذه الوحدة في مملكة لبيد معناه تحقق الوحدة العضوية في قصيدته ؟ وهل تصور لبيد الموقف الإنسان الحقيقي ومصيره في مواجهة الحياة في عصره كاف لتحقيق الوحدة العضوية في القصيدة ؟ لو صح هذا لكان الشعر الجاهلي كله محققا للوحدة العضوية ، وهذا ما لا نستطيع أن نذهب إليه ذلك لأننا مع إيماننا بما في الشعر الجاهلي من قدرة على التصوير والرمز والإيحاء وبما فيه من نماذج حية وفريدة في الفن الشعري فإننا لا نستطيع أن نذهب إلى أنه قد استطاع في جملة أن يحقق وحدة القصيدة العضوية بالمعنى الحديث للكلمة ، إلا في بعض قصائد ومقطعات استطاعت أن تحقق هذه الوحدة بفضل قوة الخيال عند أصحابها ، وبفضل استجابة الشاعر لتجربة شعورية مركزة ومحددة ، وبفضل قدرة الشاعر على إخضاع جميع عناصره لهذه التجربة الشعرية الواحدة .

ونشهد لقد استطاعت مملكة لبيد أن تحقق هذه الوحدة العضوية على رغم طول القصيدة وتعدد أسماها وانتقالها من غرض إلى غرض . فقد تمكنت بصيرة لبيد وقدرته على النفاذ إلى ماتحت حجاب عصره أن يعكس لنا صورة هذا الصراع بين الإنسان والحياة ، وأن ينفذ من خلاله إلى إبراز ضرورة متكاملة تعارفت فيها سائر الأجزاء وهيمن فيها الإحساس الموجد . ولم يكن تحقيق هذه الوحدة في مملكة تراجمسا إلى حسن للتخلص من غرض إلى غرض ، أو إلى تنظيم أجزء القصيدة وحسن ترتيبها أو قسائها .

المنطق الذى تجده بين مقطوعاتها ، وإنما الذى ساعد على تحقيق هذه الوحدة قدرة القصيدة على نقل إحساس واحد مهيم عن طريق صورها وكلماتها وخصائص أسلوبها ، ذلك الأسلوب التركيبى الذى يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات ، والذى ينشأ من الصراع بين ماهو منطقي وبين ماهو غير منطقي ، بين اللاوعى للفردى واللاوعى الجماعى ، بحيث يصبح من السهل على من يقرأ القصيدة قراءة واعية مستنبطاً كل ما فيها من دلالات رمزية وغير رمزية أن يكشف فى تحليله عن النزعة الغالبة فيها والتي تسودها مقطعات وأبياتا على نحو ما حاولنا من دراستنا لها .

واسأنا نقالى إذا قلنا إنه كان فى مقدور أكثر من شاعر غير ليبد من شعراء الجماهير أن يحقق هذه الوحدة . فقد استطاعت معلقة طرفة أن تحقق الكثير من سيطرة عاطفة واحدة غلبت على القصيدة كلها ، فقد كان لطرفة فى معلقته موقف موحّد من الوجود استطاعنا أن نستشفه من فلسفته ، كما أن فيها محاولة رائدة فى تحقيق التوازن بين مشاعر الفرد ومشاعر الجماعة . فسمع اعتناق طرفة لمذهب فى الحياة تتمثل فيه النظرة الواقعية للوجود ، لم ينسأ أبدا إحساسه بالجماعة وواجباته نحوها . وهو بالرغم من حاجاته النفسية الملحة ، ورغبته فى للاستجابة لها ، والتعبير عنها فهو لم يفصل لحظة عن قومه . بل هو دائما شاعر بأنه لم يخلق لنفسه بقدر ما خلق لجماعته وقومه . فالشاعر الذى يقول :

|                              |                              |
|------------------------------|------------------------------|
| وأن أشهد المذات هل أنت مغلدى | ألا أيهذا الزاجرى أحضر الرغى |
| قد عنى أبادرها بما ملكت يدي  | فإن كنت لا تستطيع دفع مني    |
|                              | والذى يقول :                 |

وما زال تشراني الخور ولذق  
إلى أن تعاشتني العشرة كلها  
ويبقى وإنفاق طريقي ومنلدي  
وأفردت لإفتراد البعير المعبد  
هو نفسه الذي يقول :

إذا القوم قالوا من فني خلت أني  
ولست بحلال اللال عفاة  
عنت فلم أكمل ولم أتبلد  
ولكن متى يسترفد القوم أرفد  
وإن تبغني في حلة القوم تلقني  
وإن كنت عنها ذا غنى فاعن وازدد  
متى تأتني أصبحك كأسا روية  
وإن يلتقي الحى المهيـم مع تلاقني  
إلى ذروة البيت الرفيع المصمد  
وما أظن أن هناك بيتا من الشعر الجاهلي استطاع أن يصور قوة إحساس الفرد  
بالجماعة مثل هذا البيت الذي يقول فيه طرفه :

إذا القوم قالوا من فني خلت أني  
عنت فلم أكمل ولم أتبلد  
فإحساسه بواجبه جعله يشعر بأنه لا بد أن يجيب قومه حتى لو لم يدعه القوم،  
فإن أية دعوة وإن أم توجه إلى فرد بعينه إنما هي دعوة موجهة إليه ، وإلى كل  
من ينتمي إلى هذا الكائن المصنوع الذي هو القبيلة . وأية إشارة إلى السمل أو  
للقداء ، وإن لم توجه إليه ، فهي له .

هذا وفي قصيدة طرفه بالإضافة إلى هذا التازج الحى المشير بين الشهور  
بالمذات والشهور بالجماعة ، وبين الصراع النفسى الذى ولده اتهام طرفه بالمروق  
والخروج عن القبيلة ، ومحاولة الدفاع عن نفسه تجد مرقف إنسان يحاول أن  
يلائم لابن حاجة قومه وحاجة نفسه فحسب بل بين تحقيق أهدافه وبين  
حياة يهددها الموت فى كل لحظة . ولقد انتهى إلى نوع من المصالحة مع الحياة

جعلانه يحجبها بكل متناقضاتها ، ويروى ظمأه من مآذاتها ما استطاع مع المحافظة على القيم الانسانية والمثل الاخلاقية التي تجعل من الحياة معنى .

نعم . قد كان من الممكن لمعلقة طرفة أن تحقق هذا النمو والداخلى المندرج الذى يصل إلى نقطة التجمع الاخيرة . وكان من الممكن أن تتضافر جميع أجزائها وأن تتجه رؤاؤها الصغيرة لتصب في النهر الكبير ، وأن تأخذ كل أجزائها بأذرع بعضها، ذلك لو أننا حذفنا وصف الناقة الذى لم يكن فيه من التصوير الإيحائى أو الرمضى ما يحقق الهدف الذى تسعى إلى تحقيقه القصيدة بجميعة .

ولو صح ما ذكره الدكتور طه حسين وهو يصدد تحليله لمعلقة طرفة من أن وصف الناقة مدسوس على القصيدة دسا . وأن ألفاظ هذا القسم من المعلقة غريبة ونادرة تكاد ألا توجد في سائر القصيدة<sup>(١)</sup> وأن لغة الشاعر تسهل وتلين دون أن تفقد جزئياتها ومفانيها إذا تجاوزت الناقة إلى غيرها . لو صح ما ذهب اليه الدكتور طه حسين لكان من الممكن أن يكون للقصيدة شأن آخر ، ولأمكنها أن تحقق ما حققته قصيدة لبيد من التوازن بين أجزائها المختلفة على الرغم مما قد توحى به في الظاهر من عدم الانسجام عندما يرى الشاعر ينزل ثم يصف ثم يفتخر .

وإذا كان التدقيق الفاحص والنظر المتأنى لقصيدة لبيد قد أثبت أن موادها المتناثرة في الظاهر قد استطاعت أن تبلغ في النهاية درجة من التوازن

---

(١) حديث الأبرياء ١٠٠ ص ٥٨

وأن يتم فيها وحدة مغزى، وموقف، ورؤية واحدة الوجود. وإذا كانت  
معلقة طرفة قد أوشكت أن تحقق مثل هذا إذا حذفنا منها السلاطين بيتا الذى  
وصف بها الناقة واحفظنا بالثلاثة والستين بيتا التى قلت وصف النساقة والتى  
تمثل الجوهر الحقيقى للصيدة. وإذا كنا قد ظفرنا بعد التدقيق الفاحص  
لها تين المعلقة تين بنواة الوحدة العضوية وإمكانية وجودها فى الشعر الجاهلى،  
فليس معنى هذا أننا قادرون على أن نظفر بها فى سائر المقامات أو فى غير  
المقامات. فما نظن أن معلقة امرئ القيس بقادرة على تحقيق  
هذا التوازن بين المراتب المتنافرة المتصارعة التى اشتملت عليها. فعلى الرغم من  
أن أجزاء معلقة امرئ القيس قادرة فى مجموعها على التعبير عن العصر وقيمه  
ومفاهيمه. وعلى الرغم من أنها تصور إحساس الشاعر بما تنطوى عليه الحياة  
فى عصره من حدة الصراع التى تحدثنا عنها سابقا فليس بين أجزائها هذا التفاعل  
والتماسج الذى ينتهى إلى سيطرة عاطفة واحدة سائدة. ويرجع السبب فى  
فقدان معلقة امرئ القيس للنمو العضوى أنها اعتدت فى تشبياتها على  
التصوير المنظور أو على النقاط صور متتابعة لا يضمها خيط واحد ولا يرتبط  
بعضها ببعض، وكان من نتيجة ذلك أن فقد التصوير فى المعلقة هذا البعد  
الثانى الذى التمسكه عند لبس، والذى كان العامل الرئيسى فى اكتشاف هذه  
العلاقة بين أقسام القصيدة المختلفة.

فأوصاف المرأة فى معلقة امرئ القيس أوصاف حسية خارجية فى جملتها  
على الرغم مما تحمله فى طياتها من صورة البطولة التى هى مظهر من مظاهر  
الحياة عندهم، وكذلك أوصاف الليل والحيل ووصف الغيث فى نهاية المعلقة،  
تستطيع أن تجد فى مجرى هذه الأوصاف صورة صادقة عن الحياة، ولكن



ليس فيها هذه القوى الإيجابية التي تتجاوز التجسيد والتشخيص للمرييات إلى الإيحاء والرمز .

عد إلى وصف الفيت في معلمة لمرىء القيس فستجد عند متابعتها أنه قد بلغ غاية في تجسيد المرميات ، وأن كل صورة فيه قد استطاعت أن تحقق المهارة في الملاءمة بين المصبة والمشبّه به ، وأن توقفتنا أمام لحظة حية من لحظات الفيت أو أمام لقطة صادقة عن مظهر من مظاهره . ولكنها كلها لقطات قادرة على تحقيق وصف صادق للفيت ، حتى إذا حاولنا التعمق إلى ما وراء هذا الوصف مسن موقف عاطفي عام يريد الشاعر أن يخاطمه على الظاهرة الطبيعية التي يصورها لم نستطع أن نطفر بشيء يقول :

|                            |                                  |
|----------------------------|----------------------------------|
| فأضحي يسح الماء حول كثيفة  | يكب على الأذقان دوح الكنهل (١)   |
| ومر على القنان من نقياته   | فأنزل منه المصم من كل منزل (٢)   |
| وتباه لم يترك بها جذع نخلة | ولا أطما إلا مشيدا بمنزل (٣)     |
| كان مبيرا في عرائن وبه     | كبير أناس في جهاد منزل (٤)       |
| كان ذرى رأس الحجير غدوة    | من السيل والغشاء فلكه ، منزل (٥) |

١ - كثيفة : موضع : كب يكب والإكباب خروج الشيء على وجهه .

الكنهل : شجر ضخيم

٢ - القنان : اسم جبل لبني أسد . الذبيان : ما يتطاير من لظفر

المصم : الأوعال التي في يديها يياض

٣ - تباه : قرية . الأمام : النضر ٤ - ليبر : جبل بعينه . والعرائن

الأنف . البجاد : كساء مخطط والتزويل : التلخيص بالثياب

٥ - القدوة : أعلى الشيء . والحجير : أكمة بعينها .

الغشاء : ما جاء به السبل من الحشيش والشجر .

وَأَلْقَى بِصَحْرَاءَ الْغَيْثِ بِمَاءِهِ      نَزُولُ الْيَمَانِ ذِي الْعِيَابِ الْمَحْمَلِ (١)  
كَأَنَّ مَكَائِ الْجَسَافِ غَدِيَّةً      صَبَحَ سَلَافًا مِنْ وَحْيِ مَفْلَلِ (٢)  
كَأَنَّ السَّبَاعَ فِيهِ فَرْقٌ عَشِيَّةً      بِأَرْجَائِهِ الْقَصُورَى أَنَابِيشَ مَفْصَلِ (٣)

هذه القطعة الفنية بالتشبيهات مثال من الأمثلة الواضحة على تصوير المراتب وتحميدها في مهارة ، وهي كذلك مثال على دقة التصوير الحسى وبراعته : ولكنها للأسف لا تذهب في جملتها إلى غاية أبعد من مجرد الظفر بهذه المهارة في التصوير الحسى للمنظور .

فقد كان الغيث من الغدة والعنف بحيث استطاع أن يكتسح لتدفقه وقوته كل ما في طريقة ، وأن يقتلع أشجار الكنبيل اقتلاها ، ويلقيها على أذنانها فتصر صريعة . ولقد تطاير وتماثر رشاش هذا الغيث فوق الجبال فأفزع الأوعال حتى انطلقت تجري باحثة عن مكان يحميها من المطر . وهذه نباء أم يترك بها الغيث جذع نخلة ولا بيتا إلا أتى عليه وحطمه . وإذا نظرت إلى آثار هذا الغيث فستجد ثميرا بعد أن سالت عليه مياه الأمطار قد غدا في هيئة أشبه بسيد القوم الذي يجلس وقد تلف بكساء مخطط . وواضح من الصورة أن ما تركه الغيث عند انحداره على الجبل من خطوط طويلة أشبه بالثوب المخطط الذي يرثيه شيخ القبيلة حين يجلس إليها . ولقد أحاط السيل بالجبل من كل

---

١ - شبه نزول الغيث بنزول التاجر القادم من اليمن حين يلقى بضاعته وينشر نياحه الخفيفة أمام الناس .

٢ - المسكاي : ضرب من الطير - الجواء : الوادى ، السلاف : أجود الخمر وهو ما العصر منه العنب . اللالال : الذى ألقى فيه اللال .

٣ - أنابيش المنصل : أصول البصل البرى .

جانب حتى بدت قبة هذا الجبل أشبه بفلكه المفلول . ثم انظر بعد ذلك إلى صفحة الصحراء بعد سقوط المطر كيف أصبحت ثياباً أخرى جديدة ، فاذهرت وروبت وعلا فيها النبات من كل لون ، وهذا المكان أشبه ما يكون برقعة من الأرض قد نشر عليها التاجر اليماني بضاعته المعتمة على ألوان غلظت من الشيايب . منها الأحمر والأخضر والأصفر . وإذا كان الغيث قد ترك هذا الأثر في الأرض فقد بعث حياة من نوع آخر في الطيور التي أضحت وكسأتها قد شربت قدراً كبيراً من أجود الخور وأعتمها فانهطلت ألسنتها بالصياح والتفريد ، وراحته تهدوئمة من حدة الشراب وقوته . وفي الصورة ذكاء وقسوة على بعث هذا الأثر الحى المثير في جوقة من الطيور العازفة المفردة والمتكشبة بمدان صفائها الجمى وأمنت ثورة العاصفة وجنونها . ولكن للغيث إلى جانب هذه الأثار الجميلة التي تركها آثاراً أخرى أليمة ، فقد غرقت السباح في سيول هذا المطر وتلطخت بالطين والكدر فبدت وهى على هذه الحال أشبه بأصول البصل البرى حين تنزعة من الأرض ملطخاً بالطين والماء والكدر .

هذه هى جملة الأوصاف التى اشتملت عليها تلك المقطوعة الأخيرة من معلقة امرئ القيس سوف تبهرك فيها الصور الجزئية المستقلة بما فيها من دقة ومهارة وبراعة ، وبما اشتملت عليه آخر الأمر من إعطاء صورة واقعية عن الصحراء عقب ثورة من ثورات الطبيعة التناسية . ولكنك على الرغم من ذلك سوف تجد صعوبة كبيرة فى الكشف عن علاقة بين جنون العاصفة وما أثاره من فزع وما خلفه من تخريب وتدمير ، وبين صورة الجبل الذى ظهر بعد السيل برجل القبيلة أو سيدها الذى يجلس فى ثيابه المخططة ، أو بين هذه الصورة وصورة الجبل وقد

أحاطت به المياه من كل جانب فظهرت قنته أشبه بفلكة المغزل . أو بين هذا كله وبين صورة الأرض وقد لونها الغيث بألوان حية بديعة بما أنبته فيها من نباتات مخدفة الألوان ؛ ثم صورة الطير التي سكرت فذشطت ففنت ، ثم في النهاية صورة السباع التي أغرقها السيل فهي كأنها يئس المنصل .

نعم ، إنه من الصعب أن نجد في هذه الصور ما وجدناه في الصور التي شاهدناها عند لبيد وهو يصف نائفه بالبقرة المسبوعة أو بالإنسان الوحشية . كما أنه من الصعب كذلك أن نظفر بالعلاقة الحية التي تربط بين هذا الجزء الأخير من معلقة امرئ القيس وبين الأجزاء الأخرى السابقة عايه

ونستطيع بعد هذا العرض الذي تناولنا فيه موقف الشعر الجاهلي بعمامة وما يتضمنه من وحدة تمثل صراع الإنسان في مواجهة طبيعة من لون خاص ، والذي حددنا فيه قدرة هذا الشعر على الإحساس بالعصر والكشف عن روح الإنسان المخنفة وراء حجاب العصر ، والذي عرضنا فيه لقصوره في الشعر الجاهلي ومدى قدرتها على تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة نجد لزوما علينا أن نجعل ما انتهى إليه بحثنا في النتائج الآتية :

أولا : إن الشعر الجاهلي شعر قادر بصوره وكداته وموسيقاه على أن يعبر عن أقوى المشاعر وأحدها في زمنه . وأن أبيات هذا الشعر لم تنفقر لحظة إلى الإحساس بالعصر ، وبالتالي إلى الفهم الصحيح للحياة الإنسانية بكل خباياها وبضائتها وأفكارها وملاحمها الخاصة والعامة .

ثانيا : يلتقى اللاوعي الفردي باللاوعي الجماعي في الشعر الجاهلي النقاء

حيا مشيراً بحيث يكاد هذا التماذج بين الفرد والجماعة أن يكون السمة السائدة  
والسائدة في كل مالدينا من إنتاج لشعراء هذه الحقبة ، ومادنا قد للتقينا في  
هذا الشعر باللاوعي ، سواء أكان فرديا أم جماعيا ، فقد التفتنا بالشعر الذى  
بم تلك القوى الإيمائية التى لا تقف في فهمها عند حدود المعنى الظاهرى ، والتى  
تحتاج إلى تتبع الصور وتلص الأبعاد الأخرى التى تنطوى وراء القصيدة بكل  
أجزائها ومقطعاتها .

ثالثا : لا نستطيع أن نذهب إلى مذهب إليه بعض النقاد المحدثين من  
أمثال الدكتور غنيمى هلال والدكتور محمد مصطفى بدوى (١) في اتهام  
الشعر الجاهلى بالعدم للوحدة العضوية فيه ، فإن الدراسة التحليلية العميقة  
لهذا الشعر تكشف عن إمكان تحقيق الوحدة العضوية بمعناها الحديث ،  
وذلك على النحو الذى حاولناه في قصيدة لبيد . ولا يجوز لأى ناقد أن يأتى  
حكما عاما كهذا قبل استقصاء لقصائد الشعر الجاهلى بعامة وقبل دراستها  
دراسة تحليلية لا تقف عند الشكل الظاهرى ، بل تعتمد إلى الأبعاد الأخرى التى  
قد يتضمنها النص الشعرى الذى أمامه . وليس معنى هذا أن الوحدة العضوية  
متحققة في جميع القصائد والمقطوعات . إنما على النقيض قد لا تحقق إلا في  
القليل منها ، ولكن تعميم حكم على النحو الذى رأيناه عند بعض النقاد المحدثين  
لأنه متفقا مع الواقع ولا متمشيا مع المنهج العلمى السليم . فنحن نؤمن بأن  
شكل أثر فى وضعه الخاص به الذى يحتاج من الناقد أن يتبعه في أسامة

---

١ - راجع « المدخل إلى النقد الأدب الحديث » ص ٥٥ ، وما بعدها .

وراجع « دراسات في الشعر والسر » ص ١ وما بعدها .

وفحص دقيق ، دارسا الصور ومحاولا الكشف عن مدى التوازن الذى يكون بين المتباعدات والمتناقضات فيها ، بين المطلق وغير المنطقي ، بين الإيمسجاني منها وللتقريرى ، ثم يسأل الناقد نفسه هل استطاعت مواد القصيدة التى قد تبدو متنافرة متصارعة لهولة الأول أن تحقق درجة التوازن المطلوبة التى أمارتها هذه المواد المتجاذبة المتصارعة . عندئذ يكون من حق الناقد أن ينتهى إلى حكم . أما التعميم فمسألة تثنأى مع ما ينبغي علينا إزاء النص الشعرى ودراسته فى أمانة .

رابعا : فى الشعر الجاهلى نوعان من الصور : نوع غايته التصوير للمرئيات والمسموعات ولا يتجاوز هذه الغاية إلى ما هو أبعد منها ، وفى هذا النوع براعة ومهارة وصدق وذلك لاعتماده على الصور الحسية التى هى أساس التصوير فى الشعر . بعامة ، فالصور الحسية أقوى من غير شك فى الدلالة على المعنى والإحساس به من الصور البرهانية العقلية التى تهدف إلى الإقناع مثل قول ابن تمام :

لا تتركى عطل الكريم من الغنى      فالسيل حرب للمكان العالى

أو مثل قوله :

إن الهلال إذا رأيت نموه      أيقنت أن سيهير بدرا كاملا

والصور الحسية أعمق كذلك وأبلغ فى نقل التأثير المشهود من الصور الذهنية التى لا تلمس عناصرها من الواقع الحى الملموس ، ويمكنك أن تدرك الفرق بين الصورة الذهنية والصورة الحسية إذا نظرت إلى قول النابغة :

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المتأى هنك واسع  
أو إلى قوله :

فإنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يبد منها كوكب  
ثم نظرت إلى بيت بشار بن برد الذى يقول فيه

كان مثار النقع فوق رؤسنا وأسيافنا ليل تنهارى كواكبه

فبينما ترى التشبيه فى أبيات النابغة مستمدا من الواقع المحسوس بكل ما  
فيه من قرابة وألفة تراه عند بهار يذهب بعيداً عن الواقع حين يصور  
المركة بما فيها من غبار يتكاثف وأسياف تلمع بالليل الذى تنهارى كواكبه  
وهذا الليل الذى تنهارى كواكبه شيء يمكن تخيله، ولكنه ليس بالشئ الحى  
القريب المألوف الذى نعاينه كل يوم، والذى يكون له من أجل ذلك تأثيره  
اللاشد فى نفوسنا . أما أبيات النابغة فتلمس صورها من الحياة . مثل هذا  
التصوير الحى هو الشئ الغالب على القصيدة فى الشعر الجاهلى . ومن  
أجل هذا استطاع أن يبلغ مكانة عالية فى التشخيص والتجسيد ، وأمكنه أن  
يكون أكثر من غيره قدرة على نقل الإحساس . وعلى الرغم من أن كل  
تجربة شعورية إنما تعتمد أساساً على هذا النوع من الصور الحسية ، وعلى  
الرغم من أن وظيفة الصور فى القصيدة هى التمثيل الحسى للتجربة ، فإن أمثال  
هذه الصور الحسية لا يمكن أن تؤدي وظيفتها كاملة إذا كانت غاية فى ذاتها ، بل  
ينبغي للصورة الواحدة أن تحمل نفس الإحساس الذى تحمله الصورة الأخرى ،  
وأن تؤدي نفس الوظيفة التى تؤديها وأن تكون بمثابة خلية حية تعيش بين مجموعة  
من الخلايا الحية فى كيان عضوى واحد . من أجل ذلك قال كولردج :

« إن الصور وحدها مهما بلغ جمالها ، ومهما كانت مطابقة للواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق . وإنما تصبح الصور معيارا للمبصرة الأصلية حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارها عاطفة سائدة ، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالي إلى لحظة واحدة ، أو أخيرا حينما يضاف عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية » (١) .

ومعنى هذا أن الصورة لا تستطيع أن تقوم بإجهاها على الوجه الأكمل في القصيدة الحية مجرد أنها أصابت وصفا عالميا محكما ، أو لأنها عبرت هسل النفسية الدقيقة ، أو لأنها استوت على مستكشفات بصرية سادة ، أو لأنها جمعت فيما بينها صوراً من المرميات أو المشاهدات الواضحة . صحيح أننا لا نشك في أن القدرة على خلق صور واضحة بصرية ، وأن الدقة في تقديم ما يلاحظه الشاعر من تفصيلات وجزئيات تقديمها عسوسا من أهم ما يعنى به الشاعر والشاعر على السواء . غير أن هذا كله لن يكون ذا قيمة حقيقية إلا إذا كان يحتوي على نطاق من الإيحاءات الضمنية التي تجمع بين النسيج المعبرى كله . إن جهد الشاعر في جمعه للتفاصيل وفي التمثيل الحسى لتجربة عن طريق الصورة ، وفي دقة ملاحظاته ، يذهب سدى إذا افتقدت صورته للنسيج العاطفى المعشوى ، أو على الأقل إذا لم يتحقق فيما بينها التوازن بين الفكر والعاطفة ، أو ما يسمى بالمعادل العاطفى للفكر .

وإذا لم يتحقق هذا المعادل العاطفى للفكر فإن الذى يتبقى لدينا هو حركة مادية صرفة ، وألفاظ كاذبة ، وكلمات لا تنبع من الإحساس ، وبجاذات



مصطلعة لا تلبث جميعها أن تنتهي إلى مبنى مستهمل لم يحسن الشاعر تمثيله من أجل ذلك يقول ماثيو آرنولد :

« إن الذى يتم تصويره فى إبهام ويتم عرضه فى تفكك ، هو عرض عام غير محكم ، واه بدلا من أن يكون خاصا محكما ثابت الأركان ، (١) .

يتضح من كل ما سبق أن الصورة الحسية ليست عيبا فى ذاتها بل هى أساس هام فى التمثيل الحسى للتجربة ، وإنما العيب أن تصبح الصورة الحسية فى القصيدة طالما قائما بذاته . والعيب أن تقاثر الصور الحسية فى القصيدة تقاثر أضعفنا ، وأن يلتصق بعضها ببعض التصاقا مفتعلا يعمد إلى الزخرفة والنقش أكثر مما يعمد إلى تكوين كيان عضوى ملتحم الأجزاء .

وفى المثال الذى يصور وصف الغيث فى معلقة امرئ القيس والذى تعرضنا له بالشرح والتحليل صور حسية رائعة فيها جميعها قوة الملاحظة والقدرة على استكشاف المراتب والمهارة فى التثنية ، ثم فيها جميعا لقطات حية ومثيرة لظاهرة طبيعية كأن يشاهدها الشاعر الجاهلى ويحسها ، ولكونها جميعها مجرد وصف صائب محكم من الخارج ليس فيه هذا البعد الثالث الذى يخلعه الشاعر على الكل ، والذى لا تكون فيه الظاهرة الطبيعية موضوعا خارجيا . بل موضوعا وذاتا اندمجنا معا حتى يصبح تصوير الظاهرة الطبيعية رمزا لروية الشاعر النفسية والعاطفية . وهذا هو ما عجزت عنه أبيات امرئ القيس فى وصف الغيث .

وخلاصة القول أن فى الشعر الجاهلى وفى القصيدة العربية القديمة أبياتا

---

(١) ت . س . م . لبوت الشاعر الناقد س ١٢٩

مستقلة وصورا جزئية مقصودة لذاتها . ومن ثم ظهر لدينا ما كان يسمى البيت القصيد حيث ينفرد بيت واحد بصورة رائدة أو بحكمة مرسله ، وكان يمكن لهذا البيت الواحد أن يلتحم بأبيات القصيدة الأخرى لولا أن ظروف الشاعر العربي القديم المتصلة بنوع الحياة التي كان يحياها ، تلك الحياة غير المستقرة كما أوضحنا ، ثم عدم توافر أدوات الكتابة والتدوين . الأمر الذي جعل انشاعر يؤلف القصيدة لا يقرأها الناس ولكن يسمعونها القوم . فقد كان الشاعر أشبه بالخطيب بحاجة إلى أن يستخدم من وسائل التعبير ما يساعده على الإيجاز والتركيز وتضمن كل ما لديه من فكرة أو إحساس أو نظرة إلى الوجود في بيت واحد أو جملة أبيات محدودة . والذي هذا شأنه بحاجة إلى الأسلوب الخطاطي والدرامي الذي يعنى بهرس الكلمات وعلاقاتها الصوتية المثيرة ، والذي يهتم أيضا باجتهاد وسباع الجماهير ، وخصوصا في المواقف التي يتحدث فيها الشاعر عن مشا كل القبيلة والذود عن مصالحها أو الدفاع عن وجهة نظر خاصة به تحتاج إلى الإقناع . فإذا أضفنا إلى هذا كله حقيقة أخرى وهى أن القصيدة العربية القديمة كانت هى الفن الأدبي الوحيد تقريبا والذي كان عليه أن يتحمل عبء التعبير عن كل نواحي النشاط الفكرى والاجتماعى والسياسى والفنى عند العرب القدماء . وأن القصيدة العربية كانت السجل الوحيد الذى يقع على كاهله تسجيل كل هذه النواحي من النشاط الإنسانى . إذا أخذنا هذا كله فى اعتبارنا أمكننا أن ندرك السبب الذى من أجله اتجهت للقصيدة العربية فى بنيتها وتصويرها هذا الاتجاه الذى كانت تستعمل فيه جملة أبيات عن الأخرى .

هل أننا لانستطيع ، إنصافا للحقيقة والتاريخ ، أن نزعّم أن الشعر القديم كان كله شعراً تقليديا يعتمد على الصور الجزئية المفردة أو القائمة بذاتها

والتي يكتفى فيها الناقد بمجرد القراءة العقلية التي لا تتجاوز المدلول الحرفي للكلمات. فهذا الحكم في الحقيقة لا يستند إلى دراسة شاملة ولا إلى استقصاء. فإلى جانب هذا النوع من الصور التقريرية يتحقق في القصيدة القديمة التصوير الإيحائي الذي نكون فيه علاقة الصورة الشعرية الواحدة ببقية الصور علاقة حية على نحو ما رأينا في معلقة ليبيد، وفي معلقة طرفة، وفي كثير من مقطعات الحماسة. وليس لدينا أدنى شك في أن الشكل المصنوع متحقق في هذه الأمثلة التي ذكرناها وفي غيرها. انظر إلى أبيات سلمى بن ربيعة التي يقول فيها :

|                       |  |
|-----------------------|--|
| إن شواء ونشوة         | وخبب البازل الأمون <sup>(١)</sup>      |
| يحمسها المسر في الهوى | مسافة الفائط البطون <sup>(٢)</sup>     |
| والبيض يرفلن كالدمى   | في الریط والمذهب المصون <sup>(٣)</sup> |
| والكز والخفص آمنة     | وشرع الزهر الحنون <sup>(٤)</sup>       |
| من لذة العيش، والفقى  | للدهر، والدهر ذو فنون                  |
| والدهر كاليسر، والفنى | كالهدم، والحقى للمنون                  |
| أهلكن طسا وبمهدما     | غذى بهم رذا جمدون <sup>(٥)</sup>       |

(١) الشواء : اللحم المشوى والنشوة : الخمر . الحب : السهم المرمع  
البازل : الناقة التي استكملت تسم ستين.

(٢) يكلفها المرء قطع المسافات البعيدة كما يهوى.

(٣) البيض : النساء الحسنان . الریط : الملاعة الواسعة . والمذهب المصون :  
الثياب الفاخرة المطرزة بالذهب.

(٤) شرع الزهر : أوتار العود (٥) طسم : حى من اليمن . والغذى : السخلة  
والبهم : أولاد الضأن . وذو جندون : علي بن الحارث بن جهم وهو أول من غنى باليمن

## وأهل جاش ومأرب وحى لقمان واللتون<sup>(١)</sup>

هل يمكن أن نفرق بين هذه القصيدة وبين أية قصيدة حديثة من هذه التي تمثل موقفاً إنسانياً واحداً ، وتعبر عن تجربة شعورية واحدة . أليست هذه الأبيات قادرة بكلماتها وأفكارها وصورها على أن تعطيك رؤية الإنسان للحياة ، وأن تصور قصة الإنسان على الأرض في سطور قليلة . لقد بدأ الشاعر يعدد أمامنا لذات الحياة الواحدة بعد الأخرى . ورمز لها جميعاً بالشـواء والنشوة وركوب الناقة والرحلة ، والانتقال ، والتمتع بالنساء الجيلات ، وكثرة المال وخفض العيش والأمن في الحياة ، والاستماع إلى الغناء والموسيقى . على أن كل هذه المتسع على كثرتها لم تصرف الشاعر عن رؤية الحقيقة المخفية وراء كل هذه المظاهر الخادعة للحياة ، والجانب الآخر من الصورة هو الذي جعلنا نشعر بهذا الخداع المنطوي وراء مآذات الحياة ، فعلى الرغم من كل هذه المغريات التي تشغل حياة الإنسان والتي تستغرقه وتلهيه ، فهو غافل عن حقيقته الأصلية . وهي أنه ممالك للدمر يتصرف فيه كيف يشاء ، وعندما يأتي الموت يتساوى لدى الإنسان كل شيء فيصبح العمر كاليسر والغنى كالعدم . وإن أردت شاهداً على ذلك فأرجع ببصرك إلى الماضي ، هل أبقى الموت على أحد ، لقد أهلك طسها وذا جدون وأهل جاش ومأرب وحى لقمان واللتون .

فن منا الذي يقرأ هذه القصيدة ويشك في قدرتها على الإيحاء ، أليست مسج لإيجازها وبساطتها قادرة على أن تحمل بعبء سطورها هذا الإحساس الواحد المبهين الذي يخلعه الشاعر على الكل ؟

---

(١) جاش : موضع باليمن . ومأرب : بلدة ببلاد اليمن ، ولقمان بن عاديا . واللتون : الحاذلون .

ثم اترك هذا النص وانظر معي في نص آخر لشاعر قديم هو الصمة بن عبد الله، ذلك الشاعر الذي أحب ابنة عمه وأراد أن يتزوجها. فلما تقدم إلى أبيها غالى أبوها في مهرها. فسأل أبوه أن يعاونه، وكان كثير المال، فلم يعنه أبوه بشيء. فسأل عشيرته وأصدقائه فأعطوه. فأتى بالإبل عمه فقال: لا أقبل هذه في مهر ابنتي، فسل أباك أن يبدلها لك. فلما هاد إلى أبيه أبى عليه أبوه، فلما رأى ذلك من فعالهما ترك الثوق تذهب كل ناقة إلى صاحبها، ثم تحمل على ناقته وخرج راحلا إلى الشام، ولكنه لم يستطع أن يصبر على فراق حبيبته فقد غلبه الحنين إليها وعجز عن المقاومة فقال هذه الأبيات:

|                                |                                |
|--------------------------------|--------------------------------|
| حننت إلى رياء، ونفستك باعدت    | مزارك من رياء، وشعبا كما معا   |
| لما حسن أن تأتي الأمر طائما    | وتجزع أن داعى الصباية أسما     |
| قفا ودعا نجبدا، ومن حل بالحي   | وقل لنجد عندنا أن يودعا        |
| بنفسى تلك الأرض، ما أطيب الربا | وما أجمل المصطاف والمتربا      |
| وليس عشيوات الحمى برواجع       | عليك، ولكن خل عينيك تدمعا      |
| ولما رأيت البشر أعرض دوننا     | وحالت بنات الفسوق يحزن نزا     |
| بكى عيني اليسرى، فلما زجرتنا   | عن الجمل بعد الحلم، أسبلتا معا |
| تلفت نحو الحمى حتى وجدتنى      | وجست من الإصغاء ليتا وأخذا     |
| وأذكر أيام الحمى ثم أنثنى      | على كبدى من خشية أن تصدعا      |

فكم من الإحساسات جمعها الشاعر في هذه القطعة بدون عناء وبدون تكلف وفي غير إسراف في الصور الشعرية والزخرفة والتنسيق! ومن فينا الذي يقرأ هذه الأبيات ثم ينكر ما ينساب بين كلماتها من روح واحد،

وتجربة واحدة مسيطرة على كل كلمة في القصيدة ؟ ثم أليست أبيات هذه القصيدة تمثل مجموعة من الأفكار المترابطة أثارها عاطفة سائدة ؟ بل لقد زادت على هذا فأنخذت من هذا التطور القصصى وما ينطوى عليه من صراع نفسى رائع سبيلا آخر لتحقيق النمو العضوى الداخلى فى القصيدة . فهذا الحنين الفائض الذى انطلق بعد أن كان حبيسا فى صدر الشاعر ، والذى تمثل فى اعترافه الصريح فى أول الأبيات ، ثم فى جزعه على فراق أهله وشعبه وعشيرته ، ثم فى تذكر هذه الأماكن التى كانت له فيها ذكريات حبيبية إلى نفسه ، ثم فى هذه اللوعة والحسرة التى يغلبها الشاعر على الموقف بأكمله ، ثم محارلة التجلد والتعبير وهجره عن المقاومة آخر الأمر ، فقد فجرت غواطفه كل ما لديه من مشاعر نحو حبيبته حتى جرفت فى طريقها كل أثر من آثار المقاومة . وإذا الشاعر فى النهاية روح مشبوبة مذهولة من نفسها تنطوى على آلام لا يملك لها دفعا .

والذى يعنى بقراءة الشعر القديم سوف يجد الكثير من هذه الأمثلة التى تمثل هذا النوع الثانى من التصوير الشعرى الذى تعمل فيه الصور على التمثيل الحسى التجربة واحدة . ومن ثم لا يمكننا أن نذهب إلى القول بتجريد الشعر القديم من الصور الإيحائية أو من الكيان العضوى للقصيدة والأمر يتوقف دائما على القصيدة التى بين أيدينا وما تتضمنه من طاقات .

وليس أدل على أن الأمر فى النهاية مرده دائما إلى النهى الذى بين أيدينا من أن بعض النقاد من الذين ذهبوا إلى اتهام القصيدة القديمة بانعدام الوحدة العضوية فيها قد استشهدوا بوجود الوحدة العضوية بقصائد من الشعر القديم فقد اعترف الدكتور محمد مصطفي بدوى بوجود وحدة عضوية فى بعض

قصائد أبي العلاء ، كما استشهد بأبيات لأبي العلاء لتحديد مفهوم الصورة الإيحائية مما يؤكد لديه أن الصورة الإيحائية متحققة جنباً إلى جنب مع الصورة التقريرية في الشعر العربي القديم (١) .

كما أن بعض الذين أثاروا موضوع الوحدة العضوية في شعرنا العربي من النقاد المحدثين لم ينكروا وجودها عند شعرائنا القدماء . من هؤلاء الدكتور إحسان عباس الذي اتخذ من قصيدة أبي الطيب المتنبي المشهورة والتي مطلعها

ليالى بعد الظاعنين شكول      طوال وليل العاشقين طوليل

مثالاً للنمو العضوي الذي يقوم على التناقض (٢) ، كما اتخذ أيضاً من قصيدة المتنبي التي يرثى فيها جمدته مثلاً آخر لتحقيق الوحدة العضوية في القصيدة (٣) .

ولعل الذي جعل بعض النقاد المحدثين يذهبون إلى إنكار وجود الكيان العضوي في القصيدة القديمة أنهم نظروا فوجدوا أن السمة الغالبة على الشعر القديم هي سمة التفكك وهدم الارتباط ، وأنهم سمعوا العرب يقولون - هذا أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت ، وهذا بيت للقصيد ، واسطة العقد كأن الأبيات في القصيدة كما يقول العقاد حبات عقد تشتري كل منها بقيمتها ، فلا يقدّمها انفصالها عن سائر الحبات شيئاً من جوهرها (٤) :

١ - دراسات في الشعر والمرج ص ٢٩، ٢٠٤

٢ - فن الشعر ص ٢٩٠، ٢١١

٣ - المرجع السابق ص ٢٥٦ وما بعدها

٤ - لصول من النقد في العقاد ص ٨٩

كما أنهم نظروا إلى النقاد العرب القدماء فلم يجدوا من بينهم من عنى بدراسة القصيدة كاملة . فقد انصرف اهتمام النقد العربى القديم إلى الجملة أو الجملتين وإلى البيت أو البيتين ، ولم يجدوا حاجة إلى تتبع الصور في العمل الفنى كله .

ونحن معهم في أن جهل النقد العربى القديم كان جهدا مقللا فيما يتعلق بالنظرة الشاملة للعمل الفنى ، وأن كثيرا منهم قد فصل بين عنصرى اللفظ والمعنى فأرجموا المزية في العمل اللفظى دون المعنى أحيانا والمعنى دون اللفظ أحيانا أخرى . وظلت العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة غامضة في أذهان النقاد العرب حتى ظهرت نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجرى فتصدت على ثنائية اللفظ والمعنى التى كانت مسائدة لدى النقاد العرب الذين سبقوه . وعلى الرغم من أن نظرية النظم قد قضت على كثير من المعتقدات الخاطئة التى شاعت لدى بعض النقاد العرب القدماء وأهمها موضوع السرقات ، وموضوع الفصل بين الجمال والتعبير أو قل بين الصورة البيانية السياق الذى ترد فيه ، وأخيرا موضوع العجز عن مواجهة النص القرآنى . وعلى الرغم من أن عبد القاهر قد رفض مفهوم الصرفة وأباح النظر في رتب العبارة ودرجات جمالها ، وعلى الرغم من أن له قدما رائدة في التدقيق الأدبى ، على الرغم من هذا كله فقد قصر عبد القاهر بحثه في النقد على البيت الواحد أو مجموعة الأبيات التى يربط بينها موضوع واحد أو فكرة واحدة .

ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نفعل الإشارات الهامة التى أظهرت اهتمام بعض النقاد القدماء بضرورة ارتباط أبيات القصيدة الواحدة منها بالآخر ،



وانتظامها فيما يشبه الوحدة . يقول ابن قتيبة وهو يحدد الكلام عن المطبوع والمتكلف من الشعراء :

« وتبين التكلف في الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقسرونا بغير جاره ، ومضموما إلى غير لفظه ، ولذلك قال عمر بن لُجأ لبعض الشعراء : أما أشعر منك ، قال : وبهم ذلك ؟ فقال : لأنني أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه . وقال عبد الله بن سالم لرؤبة : مت يا أبا الجحاف إذا شئت ! فتمسك رؤبة : وكيف ذلك ؟ قال : رأيت اليوم ابنك عقبه ينفد شعرا له أعجبني ، قال رؤبة : نعم ، ولكن ليس لشعره قران . يويد أنه لا يقارن البيت بشبيهه ، (١) .

ويقول أيضا :

« والمطبوع من الشعراء من سميح بالشعر وأقندر على القوافي ، وأدراك في صدر بينه عجزه ، وفي فائضه قافيته ، (٢) .

ويقول ابن رشيق نقلا عن الحاتمي :

« من حكم النسيب الذي ينتش به الشاعر كلامه أن يكون مغروجا بما بعده من مدح أو ذم ، متصلا به غير منفصل عنه . فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمق انفصل الواحد عن الآخر ، وبأينه في صحة التركيب ؛ فادر بالجسم طامة تنخون عيانه ، وتعفى معالم جهاله . ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراسا يحميمهم من شوائب النقصان ، ويقفهم على عجمة الإحسان (٣) .

(٢) نفس المرجع ص ٣٦

(١) الشعر والشعراء ص ٣٦

(٣) المعتمد ص ٣٤

ويقول ابن طباطبائي (٥٢٢٢) :

وأحسن الشعر ما ينظم القول فيه انتظاما يقسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه  
قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل إذا نقص تأليفها .  
فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها وكلمات الحكمة  
المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة المرسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه ، بل  
يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها تسجعا وحسنا  
وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف . ويكون خروج الشاعر من  
كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجا لطيفا ... حتى تخرج القصيدة كأنها  
مفرغة لإفراغا ... لا تتساقض في معانيها . ولا وهي في مبانيها . ولا تسكلف في  
تسجيها ، (١) .

ويقول في موضع آخر :

« وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبيانه . ويقف على  
حسن تجاررها أو قبحه . فيسلاّم بينها لتنظيم له معانيها . ويصلي كلامه فيها  
ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس  
ما هو فيه . فينهي السامع المعنى الذي يسوق القول لإليه : كما أنه يحترق من  
ذلك في كل بيت فلا يساعد كلمة عن آخرها ولا يحجز بينها وبين تمامها  
بحشو يشينها . ويتفقد كل مصراع . هل يشاكله ما قبله ؟ فربما اتفق للشاعر  
ببتسان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك من

دق نظره ، ولطف فهمه » (١) .

ويقول عبد القاهر الجرجاني :

« واعلم أن مما هو أصل في أن يدق للنظر ويفيض المسلك في تروخي  
للعامى التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها في بعض ، ويستند  
ارتباط ثان منها بأول ، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضمنها في النفس وضماً  
واحداً ، وأن يكون حالها حال الباني يضع يمينه هاهنا في حال ما يضع  
بيمينه هناك . نعم ، وفي حال ما يهر مكان ثالث ورابع يضمها بهند  
الأولين » (٢) .

هذه الاشارات من جانب النقاد العرب لانسطيع أن نتمض دليلاً على  
إدراكهم لمعنى الوحدة العضوية بالمفهوم الحديث للكلمة ، كما أن تطبيقاتهم  
ودراستهم التحليلية للقصيدة لم يتضح فيما مفهوم واضح دقيق للسكان العضوي  
الذي تحدثنا عنه . ولكنها تشير على الأقل إلى أن اهتمام القدماء بالبيت الواحد ،  
وقولهم هذا أفضل بيت وأغزل بيت ، وهذا بيت القصيدة إلى غير ذلك من  
أحكام عامة كانت تدفعه حماسة ناقد أو قارئ بصورة شعرية أو بيت رائع ،  
لا معنى أنهم كانوا لا يعبأون بغير البيت الواحد ، أو أنهم عجزوا عن إدراك  
العلاقات التي لا بد أن تتوافر في القصيدة حتى يرتبط البيت بالذي يليه أو يتصل  
مقطع من مقاطع القصيدة بالمقطع الآخر . فليس من شك أن تصور العرب  
للقصيدة لم يكن تصوراً لا يبيات منفصلة مستقلة . صحيح أن البيت الشعري

١ - حيار الشعر ص ١٢٤ .

٢ - دلائل الأوهام ص ٧٤ .

قد يمثل معنى تماماً أو قد يحتوى على صورة كاملة ، ولكن انتساء المعنى الواحد ببني من الشعر ، واحتمال الصورة في جملة أو جملتين لا يعنى أن هذا البيت أو تلك الصورة منفصلة عن سابقتها أو مقطوعة عما يليها . ولو كان الأمر أمر بيت واحد ، أو أمر قصيدة مفككة الأوصال ، ما وجدنا النقد الأدبي العربي يعنى هذه العناية الكبيرة بالكلام عن حسن التخلص والخروج ، وبراعة الاستدلال ، وصحة التقسيم ، وبراعة الختام وغير هذا من مصطلحات تداولها البيانيون . وكلها يشير إلى أن تصورهم لبنية القصيدة كان تصوراً لعمل متصل الأجزاء .

ونحن مع اهتمامنا بالدراسات النقدية الحديثة ، ومع إيماننا بضرورة تغيير كثير من أساليبنا ومناهجنا القديمة في دراسة الشعر ونقده ، ومع إدراكنا بأننا يجب ألا نقتصر في تجاربنا وثقافتنا على ما كتب في لغتنا وحدها ، إلا أن ذلك لا يصح أن يدفعنا إلى إهمال القديم والغنى من شأنه . وإذا كنا حريصين اليوم على إعادة تقويم تراثنا النقدي فإن من حق هذا التراث علينا ألا نغمطه حقاً . ومن واجبنا نحوه ألا يبالغ في تقديره أو التمسبب له فإن التمسبب جدير أن يخلق أسماعنا وأبصارنا عن كل جديد . وبالتالي يقف حجر عثرة في طريق نمونا وتطورنا .

فالوحدة العضوية قد لا تتحقق إلا في نطاق ضيق من شعرنا القديم ، ولكن ليس معنى هذا أننا مفلسون تماماً من هذا الشعر . كما أن الحساس للدفاع عن موضوع الوحدة العضوية لا ينبغي أن يكون على حساب تجريد الشعر للقديم من كل ميزة واتهامه بأنه شعر الخرافة والنقش ، وأن بنسائه يشبه بناء القلاع في القرون الوسطى ، وأن القصيدة التمليدية لون من الريوراج

السريع يجمع فيه الشاعر كل ما يخطر بباله من شئون الحب والحياة والموت والسياسة والحكمة والأخلاق والدين . كل هذا يعرضه الشاعر بخطوات متوازية لا تلتق أبداً وأن القصيدة التقليدية بمجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط ، تستطيع أن ترحل أي حجر منها إلى أية جهة تريد ، ومع ذلك تبقى الأحجار أحجاراً والقصيدة قصيدة ، وأن هندسة القصيدة التقليدية هندسة سطحية تعتمد على الخطوط الأفقية وعلى التقابل والتناظر ، في حين أن هندسة القصيدة الأوروبية هندسة فراغية تعتمد على الهمد الثالث ، (١) .

نعم ، لا يجوز أن يدفعنا الحماس لتجارب الشعرية الجديدة مها بلغت أهميتها ومهما وصلت درجة اكتمالها وجودتها إلى الحد الذي يجعلنا لا نرى القسديم كما هو حقاً ، وإنما نراه في ضوء ملابس طائفية وشخصية فيكون شأننا في هذه الحالة شأن الناقد الذي يستخدّم الفن مربواً لا باليتنه كما يقول البيوت (٢) .

وعندنا أن الذي أساء للشعر القديم ليس القدماء وإنما هم المقلدون المقلدون القدماء . والذين حافظوا على الشكل القديم دون أن يكون لديهم ما لدى الأقدمين من قوة البداوة وأصالة الطبع . والقدرة على إبداع القوالب القديمة من المعاني ما يجعلها ذات مغزى إنسانى حقيقى يقلدون مذاجة الأوائل وهم أعقد من ذنب الضب .

من أجل هذا حق لنقاد القرنين الثالث والرابع الهجريين أن يوجهوا حملتهم النقدية ضد شعر التكلف والصنعة . وأن تزدهم تأليفاتهم بالسرقات

---

١ - الشعر قنديل أخضر ص ٣٢، ٣١

٢ - ت . س . البيوت الشاعر الثالث ص ٢٢١ .

الشعرية . وأنه يشتد هجومهم على أصحاب مذهب البديع الذين خرجوا على  
شعر السليقة وانتهوا إلى ضرب من المجازات المصطنعة والرموز المصنوعة .  
واستهواهم الشكل الخارجى فأسرفوا على أنفسهم حتى خرجوا إلى المحال كما يقول  
الأمدي في نقده لشعر أبي تمام .

ومن أجل هذا أيضا حق للمقاد وشكوى والمساكن أن يعلنوها حربا  
لا هوادة فيهما على شعر التقليد والصنعة ، حين رأوا فيه شيئا لا يهتز له قلب  
ولا ينبض له حس ، لاهو بالقديم الأصيل ولا هو بالجديد المنطور الذى  
يصدر عن روح العصر وقيمه . والذى لا يحاول تطويع الشكل القديم لحاجات  
الفكر المعاصر ومتطلباته . ولقد كان لثورة العقاد والمائت آثارها الفعالة في  
حركة التحديث التى ساء فيهما شعرنا العربى المعاصر والتى حددنا هالمها في  
بحث سابق (١) كما كان لشعر المهجر الفضل في إحراز أول نصر حقيقى  
على بنية القصيدة القديمة شكلا ومضمونا . فاخففى النغم الخطيبان من شعر  
هذه المدرسة . وتحول إلى نوع من الغنائية المحموسة الصافية . وامتزجت فيها  
العاطفة بالعقل وتعملت فيها أساليب الصنعة الشعرية القديمة التى كانت تكره  
الشاعر على الخضوع لآليها بوعى أو بغير وعى . ثم غلبت بعد هذا كله على  
أشعارهم تلك الصورة الإيحائية الرمزية . وانتشر في أعمالهم هذا السكبان  
المعزوى الواحد .

وليس من شك في أن الحركات النقدية للبناء التى قام بهما العقاد وشكوى  
والمساكن من ناحية وشعراء المهجر وعلى رأسهم جبران ولعينة من ناحية

أخرى كان لها أكرال أثر في القضاء على التجارب الشعرية الكاذبة المفتعلة والأفكار المكررة المبتذلة . على أننا ينبغي ألا ننسى أن سببا آخر جوهريا كان له أثره في شكل القصيدة القديمة . فإنا كان لهذا الشكل القديم أن يتحول أو يتحرج عن مكانه لولا تلك الثورات التحررية التي اجتاحت طائفا العرب منذ أول القرن محاولة تمويرنا اجتماعيا وسياسيا وروحيا . فليس من شك في أن جهود أدبنا العربي فترة طويلة من الزمن قد كان صدى طبيعيا لانحلال عهد العرب السيامي ، ونضوب مصيبيهم الفكري ، وانتهيار وضعهم الاقتصادي . وعلى الأخص بعد أن ضعفت الدولة العربية الإسلامية واستسلمت لسبات عميق .

ومنذ أن بدأت الثورات التحررية تحتاج طائفا العرب محاولة استغلاله من وهذه الجهود التي تردى فيها زمننا أخذت حركتنا الأدبية والفكرية في الانتعاش تحاول ما استطاعت أن تستجيب لما تفرضه عليها حياة العصر الجديد من مستلزمات فإن كل ما في العالم اليوم يشير إلى ضرورة التغيير ومراجعة القيم .

وطبيعي جدا بعد هذا التطور الكبير الذي أحرزناه في شتى المجالات أن نطفر في شعرنا العربي الحديث بشكل ومضمون جديدين للقصيدة العربية ، وأن نعتق الجديد في موضوع العصر وأغته وموسيقاه ، فبدأنا نلتقي بالقصيدة التي تتحد فيها الفكرة بالعاطفة باللغة بالموسيقى ، والتي ينبع من داخلها إحساس واحد مهيمن يأخذ في النمو والتطور حتى ينتهي إلى التكامل والوحدة .

ولنضرب مثلا هنا بقصيدة « الطمانينة » لميخائيل نعيمة حيث يقول :

|                 |                 |
|-----------------|-----------------|
| سقف بيتي حديد   | ركن بيتي حجر    |
| فأعصفني يا رياح | وانتعب ينا شجر  |
| واسبحني يا غيوم | واهطل لي بالمطر |
| واقصفني يا رعود | لست أخشى خطر    |
| سقف بيتي حديد   | ركن بيتي حجر    |

---

|                 |               |
|-----------------|---------------|
| من سراجي الضئيل | استمد البصر   |
| كلما الليل طال  | والظلام انتشر |
| وإذا الفجر مات  | والنهار اتحر  |
| فاختفي يا نجوم  | وانطفئ يا قمر |
| من سراجي الضئيل | استمد البصر   |

---

|                |                 |
|----------------|-----------------|
| باب قلبي حصين  | من صنوف الكدر   |
| فأهجمي يا هموم | في المسا والدمر |
| وأزحني يا نحوس | بالشقا والضجر   |
| وانزلي بالآلوف | يا خطوط البشر   |
| باب قلبي حصين  | من صنوف الكدر   |

---

|                 |                |
|-----------------|----------------|
| وحليني للقضاء   | ورفيقي القدر   |
| فأقدحني يا شرور | حول قلبي الشر  |
| واحفرني يا منون | حول بيتي الحفر |
| لست أخشى المذاب | لست أخشى الضرر |
| وحليني للقضاء   | ورفيقي القدر   |

---



إن نحاولنا مثل هذه القصيدة التي تستخدم الأسلوب الإيحائي الرمزي سوف يستند بالضرورة إلى المنهج الذي يقتبع الصور الواحدة بعد الأخرى محاولا استجلاء ما يكون بينها من تباين أو تطابق، واكتشاف ما في رموزها من دلالات على نفسية الشاعر وموقفه من الحياة، والنظر في كل جزء من أجزاء القصيدة كيف اعتمد على الأجزاء الأخرى، وهل تلاقت هذه الروافد الصغيرة لتصب محتواها في النهر الكبير، ثم هل استطاع القارئ آخر الأمر أن يحس بإرادة الشاعر المنغلغلة والمنفجرة في جميع أجزاء القصيدة؟ وسيعتمد منهجنا على خطوات ثلاث :

#### أولا : الموقف العام

فالقصيدة تصور لحظة من اللحظات التي يصل فيها الإنسان إلى درجة من الثبات يشعر فيها بأنه قادر، بما انتهى إليه من إيمان، على مواجهة الصعاب كل الصعاب، وعلى مكافحة المحن عن الحياة، وعلى الوقوف بمنزلة أمام فجساءات القدر؛ وللتحدى للسافر لكل كارثة تقع أو خطب يلم.

وقد يدق طبع الإنسان بشيء من الفلسفة، وبقدرة من الكشف والإدراك السليم للحقائق الكامنة وراء الظواهر، وبشيء من الحكمة لا ترى الأشياء في حقائقها المنفصلة، أو جزئياتها المقطعة، أو نتائجها المؤقتة، أو مؤثراتها المفاجئة بل في جملتها، وفي تعاقبها، وفي الحقيقة الكلية الكامنة وراء الجزئيات. قد يستطيع الإنسان بهذا كله أن يجد نهارا فيما يراه الناس ليلا؛ وأن يحس بالسعادة فيما قد تراه النظرة القصيرة والذاكرة الضعيفة تعاسة ونحسا. وذلك أن تعاقب السعادة والنحس على الحدث الواحد مسألة ممكنة دائما فكل شيء ليله ونهاره. والبيب من لا يتخذه بالظاهر معتما كان أم براقا.

من أجل هذا نفرض الشاعر عنه الإحساس بالقلق لأنه يحس بالأمان ...

ولكن هذا الشعور بالأمان يدفعنا إلى السؤال التالي : لماذا يشعر الإنسان بعدم الأمان ؟ من السهل أن نجد مئات الأسباب التي تجعل للناس يشعرون بعدم الأمان . حتى إذا توافرت لهم كل أسباب الحياة المطمئنة ، وحتى عندما يكون لديهم المال والحياة العائلية المستقرة والمنصب السكبير والساكنة ، وغير هذا وذاك من أسباب النعيم والسعادة . ذلك لأن القلق مرض عام يعاينيه كل إنسان تقريباً في شكل من الأشكال بل لعل مقداراً معيناً من القلق لازم لبقاء الإنسان . ولكن الإصراف في القلق ، والمبالغة في الشعور ببعض الحياة هي التي تدفع بالإنسان إلى هاوية اليأس . عندئذ يصبح القلق معولاً من معاول الهدم في حياتنا .

والإنسان لا يقلق إلا إذا خاف . ولكن متى يخاف الإنسان ومتى يصير فيها لوساوس والأوهام ؟ إن الإفراط في الخوف منشأ أساساً المبالغة في الشعور بالذات وفرط الإحساس بها . فلو استطاع الإنسان أن يدرك اللحظة ما أن ذاته هذه ليست إلا جزءاً من ذات عليا لا تخاف ولا تقلق لأنمت نفسها واطمأننت .

فبشيء من الإدراك لحقائق النفس والحياة ، وبنور من الإيمان النابع عن عقيدة ، وببصيرة لا تخدعها الظواهر يتحول الخوف إلى اطمئنان والقلق إلى ثبات عندئذ يكتب الإنسان نوعاً من الحصانة تجعله يتقبل كل أحداث الزمن وفجاءات القدر بقلب مطمئن ونفس راضية .

وشاعرنا ميناخايل نيمية قد انتهى في قصيدته تلك إلى نوع من هذه الفلسفة التي هي في الحقيقة جزء لا يتجزأ من اتجاه عام تراه منتشرًا في ديوانه خمس الجفون وانظر إلى أول قصيدة له في هذا الديوان والتي سماها : أغمض

جفونك تبصر ، يقول :

|                   |                      |
|-------------------|----------------------|
| إذا سمعناوك يوما  | تسجبت بالغيوم        |
| أغمض جفونك تبصر   | خاف الغيوم نجوم      |
| والأرض حولك إما   | توشحت بالثلوج        |
| أغمض جفونك تبصر   | خلف الثلوج مروج      |
| وإن بليت بداء     | وقيل دام عيساء       |
| أغمض جفونك تبصر   | في الداء كل الدواء   |
| وعندما الموت يدنو | والحبس يفترقاه       |
| أغمض جفونك تبصر   | في الأحمد مهد الحياة |

ويقينا لم يصل نعيمه إلى هذه الفاسفة والتبشير بها إلا بعد مرحلة من الهلك والقلق والحيرة واضطراب النفس، ولقد أفسح عن هذا كله في مناجاته لدودة الأرض حيث يقول :

|                                |                              |
|--------------------------------|------------------------------|
| قد بين دب الوهن في جسمي الفاني | وأجرى حثينا خلف نعش وأكفاني  |
| ولولا منباب الشك يادودة ترى    | لكنت ألقى في ديبك إيماني     |
| فأترك أفكاري تذيع غرورها       | وأترك أحزاني تكفن أحزاني     |
| وأزحف في عيش نظيرك جاملا       | دواعي وجددي، أو بواعث وجداني |
| ومستلها في كل أمر وحالة        | لحكمة ربى ، لا لاحكام إنسان  |
| فها أنت عيساء يقودك مبصر       | وأمتى بهيرا في مسالك عيان    |
| لك الأرض مهسدا، والسما مظلة    | ولي فيها من حقيق فكري سجنان  |
| لئن ضاقتني لم تغيقا بحاجتي     | واكن بهجل وادعائي بمرفاني    |

ففي داخلي هذان : قلب مسامح وفكر عنيد بالتساؤل أضعافاً  
ويقول في سنة مقبلة :

ما أنت في سفر الزمان العظيم  
إلا صدى الماضي وصوت الغد  
فيك استوى من قبل أن تولد  
قطباً حياة نحن فيها نعيم  
لا جوعها يشجع  
لا موتها يجمع  
لا طامع يقتنع  
فيها ولا الزاهدون

الناس في أسرارها حائرون  
والسر ، لو يدرون فيهم يقيم

وتشتد به أحياناً سطوة التشاؤم وتكاد تسبح على كل شيء عنده وذلك في  
قصيدته « قبور تدور » يقول :

|                          |                         |
|--------------------------|-------------------------|
| هلبى هلبى نحى القبور     | ونمتص منها رحيق الدهور  |
| صداً إذا ما رأينا عظاماً | يفتح منها الربيع الزهور |
| عرفنا بأن النساء بقساء   | وأن الحياة قبور تدور    |

ويختتمها بقوله :

|                           |                          |
|---------------------------|--------------------------|
| نخل جلالاً يسراه القصور   | وليست تراه عيون الدهور   |
| ونخل الجهاد ، ونخل الطموح | ونخل القصور ، وحي القبور |

ودورى مع الكون جيلا فجيلا      فمل نحن لإلا قبور تدور

واكنه لا يلبث أن يلتقى بمد عواصف الشك والتشاؤم إلى هداة من الإيوان  
يلتقى عندها بالسكينة والسلام ، وفي قصيدته «إبتهالات» انتقال من الظلام واليأس  
إلى شيء من نور الأمل يقول :

كحل الهم هين  
بشماع من ضياك  
كي تراك

|                                |                                       |
|--------------------------------|---------------------------------------|
| في جميع الخلق ! في دور القبور  | في نسور الجو ، في موج البحار          |
| في صهاريج البرارى في الزهور    | في المسكلا ، في الثبر ، في ومل القفار |
| في قروح البرص في وجه السليم    | في يد القسائل ، في تجمع القتييل       |
| في مرير العرش في نعل الفطيم    | في يد المحسن ، في كف البخيل           |
| في فؤاد الشيخ في روح الصغير    | في ادعا العالم ، في جهل الجهول        |
| في غنى المثرى ، وفي فقر الفقير | في قذى العاهر ، في طهر البتول         |

وإذا ما ساورتها سكرة النوم العميق  
فاغضض الهم جفنيها إلى أن تستفيق

وافتح الله سم أذن  
كي تمى دوما ندادك  
من علاك

|                             |                              |
|-----------------------------|------------------------------|
| في نفاذ الشاة في زار الأسود | في تعيق البوم في نوح الحمام  |
| في خرير الماء ، في صف الرعد | في هدير البحر ، في مر الغمام |

|                              |                                |
|------------------------------|--------------------------------|
| فى ديب النمل ، فى هب الريح   | فى غنا الببل فى لذب الغراب     |
| فى صراخ الليل، فى همس الصباح | فى طنين النحل ، فى زعق العقاب  |
| فى ابتهالات المرأة الجماسين  | فى بكاء الاطفال، فى ضحك الكحول |
| فى صلاة الملك والعبد السجين  | فى اتحاب الناي ، فى حق الطبول  |

وإذا ما قرب الموت ووافاها الصمم

فاختتم ربي عليها ريثما تحيا الرمم

وليكن لى يا لى

من لسان شاهدان

صادقن

|                              |                           |
|------------------------------|---------------------------|
| أو أفسه بالبطل فليشهد على    | إن أنه بالحق فليشهد معى   |
| يا لى الحق فى بطل وعى        | وإذا ما قام غيرى يدعى     |
| فسيبيل الحق ماض لا يهاب      | فليكن سيفاً لسانى حده     |
| يشنى عن غيه نحمسو الصواب     | لا يكف للضرب حتى ضده      |
| فأراه البطل فى الحق الصريح - | وإذا ما خان نطقى قلبى     |
| لسانى أيها البارى ضريح       | فى كلام الفهر فاجمل من فى |

فلسانى يملن الحق وصرأ يذبحه

ليت شمري غير صمت الموت ماذا يصلحه

واجعل اللهم قلبى

واحة تسقى القريب

والقريب

ماؤها الإيمان أما غرسها فالرجا والحب والصبر الطويل  
جوها الإخلاص أما شمسها فالوفا والصدق والحلم الجليل  
فاذا ما راح فكري عبثا في صغاري الشك يستجلى البقاء  
مر منهوكا بقلبي فجشا ثائبا يخلص من قلبي الرجاء  
وإذا ما أملى يوم ما مشى تأمها في مهمة العيش الصحيح  
عاد لها كاد يقضى عطشا يحتسى الإيمان من قلبي الرقيق

وإذا الإيمان ولي والرجا أضحي ضرير  
فليسقم قاي إلى أن ينفخ البوق الأخير

وفي هذه الإبهالات التي يتضرج فيها شاعرنا إلى الله أن يمنح هيبه شعاعا منه  
كي يراه ، وأن يفتح أذنيه كي تدرك كلمات الله وتمي ما وراءها من معان ، وأن  
يحمل له من لسانه شاهد صدق فلا ينطق باطلا ولا يمهط حقا ، وأن يهب قلبا  
كالراحة ينهل منها القريب والبعيد . في هذه الإبهالات تلك المهمة الروحية التي  
تدشوق إلى المعرفة وتطلع إلى المجهول وتسعى إلى رحمة الله عساها أن تظلل  
طريقه الذي ظل يبحث عنه ولن يكف عن البحث عنه حتى يلقي به يقول .

نحن يا ابني عسكر قد ناء في قفر سحيق  
نرغب العود ولا نذكر من أين الطريق  
فالتشرنا في جهات القفر نستجلى الآثار  
نسأل الشمس عن الدرب ونسئق الحجر  
وسئبقى نفحص الآثار من هذا وذاك  
رأينا تدرك لن الدرب فبنا ، لا هنالك

وسنبقى في انتقال وشقاء وعذاب  
وصعود، وهبوط، وذهاب، وأياب  
وسنبقى نهجع الليل وفي المصبح نفيق  
ربما نلقى منانا ، وربما نلقى الطريق

وهكذا ، وفي ديوان نعيمة كله هذا الصراع العنيف الذى يصور موقف  
الإنسان الذى أجهده الوقوف أمام لغز الحياة يريد أن يكتشف الحروف الغامضة  
المكتوبة على خيمة الوجود . ولقد طال وقرف ميخائيل نعيمة ونظره أمام هذه  
المعميات، ولكنه وجد أن المر كامن في نفوسنا فلا بد من الرجوع إلى النفس بعد  
تصفيتها وتطهيرها فهي منبع المعرفة ، منبعها الوحيد . ومن أجل هذا قال نعيمة  
بعد طسول جهاد قصيدته : أغضض جفونك تبصر ، ومن أجل هذا قال قصيدته  
والطماينة، وانتهى فيهما إلى حقيقة هامة مؤداها أن الإنسان إن استطاع أن  
يتجرد من قيود هذا العالم، وعوامل الهدم والموت والفساد إلا إذا استطاع أن  
ينفصل عن عالم ذاته المحدود ويدخل في عالم الشخصية الجامعة . وإن يتأنى هذا  
طالما كان الإنسان مشغولا بذاته الصغيرة قابعا في حدود نفسه الضيقة . أما إذا  
سمت مداركنا الروحية وتعالى عن عوامل الفساد استطاعت أن تنظر بالأمن  
والطماينة والسلام الروحى.

والآن ، وقد خلصنا من عرض الموقف العام الذى حدد لنا ملامح هذا  
الصراع الذى عاشه الشاعر من أجل البحث عن الذات المساحة بروحها  
المتأسكة بمنصرها الخيرة ، والى لا يظفر بها الإنسان عن طريق العلم المحدود  
والنظرة القصيرة ، بل عن طريق الإيمان بما وراء عالمنا المحاط بالقيود .



والنفاذ إلى ساحات أكثر انساها وأرحب نطاقا لدى الحرية والتفكير حيث تجد الذات لها مأوى في أحضان الروح اللانهائية التي لا تفنى . بعد أن خلصنا من عرض هذا الموقف نعود للقسيمة فنقف عند أجزائها المختلفة نتبع صورها انرى كيف استطاعت أن تصل إلى تأثيرها الأخير وإلى بث روح واحدة ومتطورة في البناء العام .

تطالعنا المقطعة الأولى بإحساس إنسان لا يبالي بالمخاطر . قد آمن على نفسه أمنا كاملا ، إنسان واثق من قوته كل الثقة . لا يجد الخوف إلى نفسه شيلا . وليس ثم شيء يستطيع أن يززع من ثباته أو يزول من ثقته بنفسه . ولماذا الخوف والقلق ؟ وهل يخاف الواهب من كان سقفه من حديد، وركنه من حجر ؟ وهل يفزع من أحاطه به الحصون والقلاع من كل جانب ؟ أليس هذه قادرة على أن تحميه مهما اضطربت العواصف من حوله ؟ فلتشد الرياح ، ولينكمر الشجر ، ولتعتلى السحب بالمياه ، ولتنهمر الأمطار ، ولتنفجر السيول الأرض . ولتصف الرعود قصفا مروعا ، فلا الرياح الروع النسيكيا . ولا السيول المنكدة الجسافة ، ولا الرعود المزلزلة بقادرة على أن تحرك شجرة في رأسه .

ولقد استطاعت المقطعة بكلماتها وصورها وما اتخذته من إمكانيات لغوية أن تجسد الإحساس بالثقة والسلام والأمن تجسيدا حسيا . وما كان لهذا الإحساس بالثقة أن يبرز على هذا النحو ، وما كان يمكن لهذا السقف من الحديد ولهذا الركن من الحجر أن يثبتا لكل هذه العواصف التي أحسن الشاعر تصويرها بمساجع فيها من قوى قادرة على الهدم والتعطيم والإبادة . نعم ، ما كان لبنت الشاعر أن يسام من عوامل التخريب والتعطيم هذه ما لم

يكن لديه من القوة ما يمكنه من الانتصار والثبات ، وما يحقق له الخروج من معركة حنيئة كهذه سلبيا معاق .

والمقطعة كلها بعد هذا صيرة واحدة لموقف نفسى واحد ، اتخذت الكلمات فيه رهوزا للتجسيد والإيحاء . وكل ما بين أيدينا من كلمات أو صور جزئية ليس مقصودا لذاته . فليس المقصود بسقف البيت والرياح والشجر والغيوم والمطر والرعد مدلولاتها الحرفية ، إنما الألفاظ هذا بلورات صغيرة تجسدت فيها الحالة النفسية والشعورية ، وهى قادرة على أن تتحلل من تلقاء نفسها ، ومن علاقاتها مع غيرها فى عقل القارئ فتشيع فى نفسه ما هو مكون فيها من عناصر الفكر والشعور .

على أننا لا ينبغي أن ننسى أن استخدام اللفظ واستغلال إمكاناتها فسيح ماون هو الآخر فى تحديد نوع الإحساس الميكن على المقطعة كلها . فقد أوقفنا الشاعر فى البيت الأول أمام حصنه هذا الحصين ، وأفاد بكلمات السقف والركن وبكلمات الحديد والحجر عن صلابة هذا الحصن ومتانته ، وبالتالى مدى ثقته بنفسه واعتزازه بقوته . ثم انكى يعزز هذا الإحساس بالقوة والثقة توالى أفعال الأمر التى أطلقها الشاعر الواحد وراء الآخر ، وكلها يشير إلى ما يحس به من استخفاف بالطبيعة ، فهو حين يعالها أن تثور وتغضب ، وأن تجمع كل مالدتها من قوى لجأته إنما يشير بذلك إلى مدى تمكنه من نفسه . من أجل هذا جاء استخدام فعل الأمر فى أول كل شعر وتكراره على هذا النحو . كما كان فى ترديده على مسافات قصيرة ومريضة شفاء لشعور التحدى الذى ينتشر فى أليات هذه المقطعة .

فإذا انتقلنا إلى المقطعة الثانية وجدنا أنفسنا أمام صورة أخرى لها خطوطها وألوانها المختلفة عن الصورة الأولى . ومع أنها استطاعت أن تجمع عناصرها من واد آخر إلا أنها تشترك مع الصورة الأولى في نفس الوظيفة وتنقل معها إحساسا واحدا . فنحن في هذه المقطعة أمام إنسان قادر على رؤية الأشياء والحقائق ، وسيلته إلى ذلك كامنة في أحماقه . وليس بحاجة إلى من يرشده أو يمينه على إدراك الحقيقة . وكل قوة خارجة عن نفسه مهما يكن من قدرتها لا تستطيع أن تمنحه ما يمنحه هذا السراج الصغير المتوهم في أحماقه . وما دام في قلبه هذا النور المستمد من نور الله فهو في غنى بعد ذلك عن الشمس والآثار . فلنظلم الدنيا ، وليطل الليل ، وليمت الفجر وليفيض النهر نحيبه . ففي يده مشكاة واحدة صغيرة وبين جنبيه شمع واحد من نور فيهما وحدهما القدرة على كشف الحجب وهتك الأستار . ومن كان بين جنبيه هذا الشمع من النور فهو محصن من كل ضلال . ولما كانت الهداية من الله وحده فإن من لم يهتد بنوره فلن تهديه الشمس ولا الآثار . لأن الشمس والقمر لن يرياك إلا ما يقع عليه بصرك وحسك ، أما النور الداخلي المستمد من نور الله فهو وحده الذي يرينا ما وراء الأشياء فلا يجهلنا بحاجتنا بعدما إلى شيء .

من أجل هذا اكتفى الشاعر بسراجة الضئيل مستهدا منه البصر ومشجدا بعد ذلك كل ضلوه آخر غديره . وهكذا تنتهي المقطوعة الثانية بما انتهت إليه الأولى من إشاعة الإحساس بالطمأنينة والثقة والثبات في مواجهة كل مسالك الضياع والظلام والضللال .

أما المقطعة الثالثة فتصور المموم والنحوس والشقاء والضجر وهي تزحف كأنها الجملش الجرار بكل وطأة ثقله محاولة اقحام قلب الشاعر . واسكن هل تستطيع المموم مهما تراحت وتكاثرت أن تززع من إيمان الشاعر وحلاية نفسه ؟ كلا لن يستطيع جيش المموم الواحف هذا أن يغزو هذا القلب المفرد ، لأن من يعرف الطريق إلى إدراك كنه الحياة يبتهج بها ويستمتع بجمالها وجلالها ، أما من ينصرف عن هذا الطريق ويشغل نفسه وذممه بالمحدود والزائل فلن ينطفئ سهر الظلمة في قلبه ، وسيظل مهدداً بالفسك المكسود والنوم المورق والسهاد الطويل ، وستزحف عليه جيوش من المموم والنحوس والشقاء والضجر . وستجد طريقها مهدداً إلى ذاته وعقله .

نعم ، لن يخيم سحاب الهم الذي لا يزول إلا على النفوس التي لا تشبع ولا تروى لأنها دائماً تلمف إلى لذائذ الحياة الحسية خوفاً من الحرمان أو من اقتراب الاجل . أما النفوس التي ينبع في أعماقها هذا المساء الحى ، ماء الإيمان فهي القادرة على أن تستقبل الحياة مبتهجة بجمالها وقبحها بنعيمها وشقاها ، بخيرها وشرها ، ومن المحال أن تدرك النفس سعادتها من الأشياء الخارجة عنها ما لم تفهم كنهها على أنها أثر للقدرة العليا المدبرة الخالقة ، ومن ثم فلا سعادة ولا استقرار إلا بالإيمان .

ثم تأتي المقطوعة الرابعة حيث تتطور فيها الفكرة والإحساس إلى مرحلتها الأخيرة ، وذلك عندما اتخذ الشاعر من القضاء والقدر صديقين مخلصين ، ون كان صديقاً وحليفاً للقضاء والقدر فسوف يتقبل كل ما يصدر عنهما حتى ولو بدا

لعمين القاصرة شرا . ومن كان هذا شأنه فلن يرى الشر أبدا شيئا مسيطرا أو مستقبدا بالحياة . فئذ متى استطاع الشر أن يسلب من الحياة جوهرها وحقيقتها ؟ إن الخير دائما يتأثر الشر ويتبعه ، والحياة دائما غلبة لأنها تتدفق كماء النهر الذى لا يمكن أن تعوقه الشواطىء والسدود . والنهر يمتضى رغم هذه الشواطىء وتلك السدود إلى الأمام دائما ، بل لعل ما يعترضه من سدود هو الذى يمنعه القوة والحركة والدفع . من أجل ذلك لم يعبأ الشعاع بالشرور ، بل لقد صرخ فيها أن تقذح زنادها ، وأن تثير حوله ما استطاعت من نيران ، وأن تشعلها عالية ساطعة فلن تستطيع نيران الشر هذه أن تطفئ وجهه أو أن تمسه بسوء .

ثم فلتعبر المنون حول بيته الحفر ، وليقبل الموت فى أى لحظة يشاء ، فليس الموت فشلا يصيب الحياة ، وإلا لو كان الموت كبوة لكات كبوات الحياة لا تحصى ، ونحن حين نرى الطفل الذى يحبو يتعثر فى خطواته ويقع المرة بعد الأخرى لا نحاول أن نحصى عليه كبواته ، وإنما نحصى عليه ما يحققه من نجاح . فالطفل يكبو ويكبو ولكنه مع ذلك سعيد كل السعادة بمحاولاته من أجل الوقوف والصمود والحركة ، وفى أعماقه سرور يتدفق لما يشعر به من صمود أمام عمل قد يبدو له صعباً أو مستحيلاً ، والطفل لا يفكر فى كبواته تلك بقدر ما يفكر فى القوة التى تحفظ عليه توازنه . وأمل أكثر الأشياء شبيها بتلك الكبوات التى تعترض سبيل الطفل تلك المصاعب والمتاعب التى تعترض حياتنا كل يوم . إن مثل هذه المتاعب لا ينبغي أن تفر قلبنا باليأس والكمد ، على النقيض من ذلك ينبغي أن تكون لنا حافزا على استجماع القوة واستكمال النقص . ومن ثم فإن تعاستنا ليست إلا وهما يطفئ الروح

ويعوق مسالك التفكير، بينما الحياة أمامنا تريد أن تأخذ بأيدينا، والآمال تغرينا،  
ونحن نلتصقها، ولن تفارقنا إلى غير رجعة. تلك الآمال هي عقيدتنا في الحياة،  
هي الإيمان الدائم، وهي وميض الحق، وهي سمادتنا وأمننا وسلامنا.

### ثالثا : التعليق

إذا أهدنا النظر في أبيات هذه القصيدة ومقطعاتها فسوف ندرك بعدد  
القراءة الواعية لها أن وسيلة الشاعر لنقل تجربته هي الصورة سواء أكانت صورة  
جزئية تتصل بالبيئة أو نصف البيت أم كانت صورة كلية ذات أجزاء صغيرة.  
فإذا نظرنا إلى أهداف هذه الصور سواء منها الجزئ أو الكلي فسنجد أن هدف  
كل صورة أو تعبير مجازي إنما يخضع للوظيفة الكلية التي تهدف إليها القصيدة.  
فلم يكن التشبيه في القصيدة من أجل عقد المشاكلة والمثابرة بين المشبه والمشبه  
به، كما لم يكن من أجل إحراز المهارة والبراعة والدقة في التوفيق بين طرفي  
التشبيه، ثم الاستغناء بعد هذا عن أى هدف آخر. وإنما عمات الصورة والتشبيه  
على الربط والتوحيد، وعلى إشاعة إحساس واحد مهيمن قادر على نقل التجربة  
التي عاينها الشاعر.

من أجل هذا استطاعت كل مقطعة من مقطعات القصيدة أن تتناسك مع  
أخواتها تماسكا عضويا. وأن تشارك كل منها في الحركة العامة حتى تبلغ  
درجة الكمال. وتسير الواحدة وراء الأخرى كمراحل متعاقبة وضرورية تعبر كل  
مرحلة منها عن لحن من ألحان القصيدة الكلية التي تستوعب في كيائها المقطعات  
الجزئية في تناغم وقوافق.

ولقد استعانت القصيدة من أجل تحقيق هذا كله بالإيجاء والرمز  
الذين يعينان القارئ على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري ومن ثم كان  
الاتجاه إلى دراستها لا يقف عند الشكل بقدر ما يستند إلى التماس جواهر  
القصيدة وروحها . فمع اهتمامنا بالمعنى الظاهري للكلمات ، وأنه مقصود  
وأساس في فهم القصيدة إلا أننا ينبغي أن نتمتع الرمز وما يشير إليه من  
دلالات أخرى .

على أن هناك عاملاً آخر لا يقل أهمية عن العوامل السابقة في نقل التجربة  
وتجسيدها ونعني به العنصر الموسيقي ، أو عنصر النغم الذي أشاعته هذه  
القصيدة . وإذا أشرنا إلى النغم أو الموسيقى في القصيدة فليس معنى هذا أننا نشير  
إلى الوزن الشعري وحده أو إلى القالب الخارجي الذي تصب فيه التجربة ،  
أو إلى جرس اللفظ وانسجام الموسيقى ، وإنما نشير بالنغم إلى كل ما ينطوي  
وراء حركات الوزن ، وعلاقات الألفاظ وما فيها من نبرات وذبذبات أو  
إيقاعات ، أو ضربات موسيقية خاصة وما تنطوي عليه من معان تمثل التجربة وتعين  
على إيضاها وتوكيدها في نفس القارئ أو السامع .

ومن هنا ينبغي للوزن ، ولكل نغم يصدر عن أبيات القصيدة أن يكون  
جزءاً لا يتجزأ من العناصر الأخرى المكونة للقصيدة ، وأن تولد كل هذه  
العناصر في وقت واحد ، وأن يأخذ كل منها بذراع الآخر حتى يبلغ الجميع  
غاية واحدة .

وفي قصيدة الطمأنينة ، بالإضافة إلى بحر المتدارك الذي اتخذ إطاراً عاماً  
لموسيقى القصيدة عوامل إيقاعية أخرى حملت أفعال الشاعر وأسهمت في أداء  
تجربته . ففي تكرار أفعال الأمر المتلاحقة والمتقطعة في كل أبيات القصيدة

وعلى هذا النحو الذي رأيناه إحساس باللقمة والتحدى واللامبالاة ، وكأننا أمام رجل يكرر كلمة : فليكن ما يكون ، وإيجد ما يحدث . فتكرارها على هذه الصرورة واستغلال ما فيها من نعم يشير إلى فرط الإحساس بالثقة والاطمئنان والتحدى.

وإذا لاحظنا بعد ذلك أن البيت الشعري الذي تبدأ به كل مقطوعة هو ذاته البيت الذي تنتهى إليه ، أمكننا أن نظفر بعنصر موسيقى آخر ، فليس من شك أن فى هذا التكرار نفما ، وليس من شك كذلك أن فيه دلالة معنوية هامة تفيد تأكيد وتثبيت المعنى الذى تنتهى إليه كل مقطوعة . وفى جملة البدايات والنهايات تأكيد وتقرير للمعنى الكلى الذى تنضافر القصيدة على تبليغه بل والتصميم عليه .

وبعد، فهذا نموذج من الشعر الحديث الذى تطورت فيه بنية القصيدة فى شكلها ومضمونها . واستطاعت بتحررها من كثير من قيود الصياغة القديمة أن تطوع من الوزن الشعري والقافية وأن تخضعها للتجربة فى غير تكلف أو صنعة. كما استطاعت أن تخلص من الأعباء الثقيلة التى أرهقت كاهل القصيدة القديمة وأن تحقق النمو الداخلى المتدرج ، وأن تعمل على استغلال كل عناصر الفن الشعري من أجل تصوير تجربة شعرية تمثل موقفا إنسانيا واحدا ، كما استطاعت اللغة فيها أن تتلاقى فى عوالم من الفكر أرحب وأبعد وهى مع كل هذا لم تنخل عن الأصول القديمة كلية ، وإنما عدلتها وصيرتها أكثر ملائمة للعصر .



## الشكل والمضمون

لعل من الأهداف التي سعيتمنا إلى تحقيقها في الفصول السابقة ، وعلى الأخص  
ما جاء منها متصلا بنظرية الخيال ووحدة العمل الفني هو توضيح العلاقة  
بين الشكل والمضمون في الأدب . وهي قضية طالما شغلت المشتغلين بالدراسات  
الأدبية والنقدية على مر العصور ، لا في الآداب الأوروبية وحدها ، ولكن  
في أدبنا العربي كذلك . وخطورة هذه القضية إنما ينشأ من ارتباطها الوثيق  
بتقدير قيمة العمل الأدبي وتبين تأثيره . فإن أى خلط في فهم طبيعة العلاقة  
بين الشكل والمضمون سيؤدي بالضرورة إلى الخلط في الحكم على الآثار  
الفنية ، وإلى اختلاف النقاد والأدباء في حقائق ، وإن جاز الاختلاف فيها في  
المصور الماضية فلا يجوز أن يختلف عليها أحد اليوم . وعلى الأخص بعد أن  
تطورت دراسات علم الجمال الحديث وبعد أن وضحت من خلال هذه الدراسات  
الأسس التي ينبني عليها الفن أيا كان نوعه .

وقبل أن نبدأ في دراسة هذه القضية وتبويبها في مراحلها المختلفة يحسن  
بنا أن نحدد ما يمينه النقد الحديث باصطلاحى الشكل والمضمون أو الشكل  
والمحتوى وقد يستخدم أحيانا اصطلاح الصورة بدلا من الشكل فيقال :  
الصورة والمضمون

والشكل عندهم هو الصورة الخارجية ، وهو الفن الخالص المجرد عن  
المضمون والذي تتمثل فيه وتحقق من خلاله شروط الفن الأدبي ، سواء أكان  
قصيدة غنائية أم قصة مروية أم مسرحية . فإذا حكمنا على قصيدة غنائية من  
حيث الشكل مثلا قصرنا أحكامنا على كل ما يتصل بتحقيق الصورة الخارجية  
لهذا الفن من وزن وموسيقى وصور شعرية ، وصياغة فنية ، وبما قد يتحقق  
من خلال ذلك من جمال أو أسجاء في الوحدة أو تناظر في الأجزاء .

وبالجملة كل ما يتصل بالعنصر الشعري الفنان في القصيدة وصياغته وأسلوب تصويره . وكذلك الحال في المسرحية ، فالشكل فيها هو كل ما يتصل ببنائها الدرامي وتتماسك هذا البناء وتدرجه من بداية ، إلى وسط ، إلى نهاية ، ثم التحام أجزائه وروعة تصويره بفض النظر عما يتضمن من مضامين أو يشير من قضايا إنسانية أو اجتماعية أو نفسية أو أخلاقية .

أما المضمون أو المحتوى فهو كل ما يشتمل عليه العمل الفني من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع أو سياسة أو دين ، أو غير ذلك من موضوعات ذات شأن تاريخي أو وطني . ومن هنا يكون المضمون أو المحتوى هو في غالب الأمر المادة الخام التي يستخدمها الأديب أو الشاعر ، والذي يشكلها الفنان في الصورة التي يريد بها .

وانقسم النقاد وفقا لهذا التمييز بين الشكل والمضمون إلى مدرستين : إحداهما مدرسة الشكل والآخرى مدرسة المضمون . وأخذت كل مدرسة تقيس الفن بمعاييرها الخاصة . فأصحاب الشكل لا يرون في المضمون أية قيمة فنية ، ويحصررون أحكامهم في دائرة الصياغة الفنية وما يتحقق عنها من جمال ، وأصحاب المضمون يرون أن الفن كله مضمون . وحددوا المضمون كما يقول كروتشه دتارة بما يند ، وتارة بما يتفق مع الأخلاق ، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سموات الفلسفة والدين ، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية ، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية ، (١) .

والمسألة مرتبطة في جذورها بفلسفة إدراك الأشياء : هل ماهية الشيء

متحققة فيه أم أن الماهية فكرة منفصلة عن الشيء ؟ أو بمعنى آخر : هل المدرك الحسى الذى أمامنا يحمل فى ذاته حقيقة كاملة فيه أم أنه يمثل ظلالاً للحقيقة منفصلة عنه وبعيدة عن كيانه ؟

أما أرسطو فيرى أن الماهية ليست فكرة منفصلاً عن الأشياء ، والحقيقة عنده كاملة فى المدرك الحسى ، ومن ثم فإن جوهر الشيء عنده لا ينفصل عن تحققة المادى ومن هنا كان عالم الشعر عند أرسطو كامناً فى المظاهر الحسية ، ويستطيع الباحث أن يستنتج من نقد أرسطو أنه مؤمن بالتلازم بين الصورة والهيولى .

والذين يفصلون بين الشكل والمضمون إنما يعزلون إلى حد كبير بين الأفكار أو الماهيا وبين المدركات الحسية .

والكلمات لا تعنى الدلالة على أشياء ، وإنما تعنى أفكاراً وأشياء فى الوقت نفسه . فإذا ذكرنا كلمة أسد يتداعى إلى الذهن شيئان : أولاً جملة من الصفات التى تحدد شكل الأسد وتكتسب عن طريق الملاحظة والفرقة بين الصفات الجزئية والعرضية والصفات المشتركة : وثانياً جملة الارتباعات والانطباعات القائمة حول السكينة ، أو بمعنى آخر ما يمكن أن تضفيه السكينة من إحساس . من أجل ذلك كان من الصعب أن تفصل بين ماهية الأسد وبين الإحساس المرتبط بما تشيره السكينة فى النفس من إحياءات خاصة إلا فى نطاق التقسيم النظرى بين ما يدرك بالعقل وما يدرك بالحس . وقد يمكن القول بأن ماهية البدر مستقلة عن جمال البدر الذى يستمد عادة من جملة الإحياءات والارتباعات ، وفى وسع أى إنسان أن يقول إن استدارة البدر واستنارته شيء وجماله شيء آخر ، كما فى وسع الدراسة النظرية البهتة أن تقول إن وصفنا للبدر بالجمال

شيء نابع عن الذوق . أما ماهية اليد التي تتمثل في فكرته كنجم مستدير مستدير يظهر في السماء ليلا فشيء آخر اكتسبناه من طول النظر والتأمل ، لا عن طريق الذوق .

ومن الممكن أن نقول ذلك ، وأن نفصل بين ماهية الشيء وبين الانطباعات أو الارتباطات القائمة حوله ، ذلك إذا أردنا أن نفرق بين الإدراك العقلي المحض وبين الإدراك الحسي (١) .

ولسكننا في مجال اللغة والأدب نخضع لمبدأ عام لا يذغى الاختلاف عليه وهو مبدأ رمزية اللغة ، فليست الكلمات في اللغة والذعر مجرد علامات أو إشارات نتخذها لنشير بها على وجود شيء أو سواء ، وإنما هي رموز تتضمن شيئا من المعاني والإحساسات .

فالرموز بالمعنى الدقيق هي تلك التي لا يكتفى فيها على مجرد الدلالة ، بحيث يكون هناك الطرفان فقط : طرف العلامة الدالة من جهة ، وطرف الشيء المدلول عليه من جهة أخرى ، بل يضاف إلى مجرد الدلالة شحنة عاطفية من نوع معين مقصود يراد لها أن تنزوي في نفس الرائي أو السامع كلما وقع على رمز معين ، فعلم الجمهوريه العربية الممتدة - مثلا - له ما لهذا الاسم من دلالة على البلد المراد الدلالة عليه ، لسكنه يضيف إلى مجرد دلالة الاسم على مسماه ضربا من الشعور يراد له أن ينشأ في النفوس كلما وقعت العين على ذلك العلم ... والحلال رمز للاسلام ، والصليب رمز للمسيحية ، فكأنهما كلمتان ، لسكنهما يزيدان على كونهما مجرد كلمتين لسكن منهما مدلولها المعين ، إذ هما

---

(١) نظرية المعنى في التراث العربي ص ٧٠ وما بعده م

تضيفان إلى عملية الدلالة موقفا شعوريا خاصا ، (١).

فالكلمات إذن ليست قطعاً من الخشب أو الفسيفساء يوضع بعضها إلى جانب بعض ، وإنما الكلمات أرواح تخزن في داخلها مشاعر وإحساسات ، وهي بتفاعها مع غيرها في داخل سياق لغوي قادرة على منح بعضهمسا البعض دلالات وفاعليات خاصة . وبذلك تكون اللغة في يد الكاتب أو الأديب في حركة خلاق مستمرة ، والفن الأدبي استثمار لإمكانيات اللغة التي لا تنتهي عند حد .

وإذا فهمنا رمزية اللغة على هذا النحو يصبح الفصل بين الفكر الخالص المجرد ، وبين الشعور أو الإحساس أو ما تتضمنه كلمات اللغة من ارتباطات أو إيماءات أمراً بعيداً كل البعد عن المفهوم الحقيقي لأثر اللغة فنياً .

من أجل هذا حق لأرسطو ألا يفصل بين الصورة والهيولى ، ولما سكن فهم أرسطو للغة لم يصادف هوئى عند مدرسة اللغويين الاسكندرانيين ، وعند هوراس وشيشرون فقد رأى هؤلاء أن الشعر عالم من الألفاظ ، واحتلت عندهم مفهوم الشعر بمفهوم الخطابة ففصلوا بين الشكل والمضمون تحت اصطلاحى الألفاظ والأشياء ( res ) ، واستمر تأثير هوراس فيمن جاء بعده وحتى في عصر النهضة فأصبح النظر إلى الشعر يتساوى مع النظر إلى الخطابة والمنطق وفلسفة الأخلاق (٢) .

ومن الغريب أن يمتد هذا التأثير إلى القرن التاسع عشر فينقسم فلاسفة

---

(١) فلسفة ونن ١٤١٤٣

(٢) فن الشعر ص ١٩١ ، ١٩٣

الفن في هذا القرن إلى مدرستين : مدرسة الشكل ومدرسة المضمون . والأهـب من هذا كله أن نرى بيننا اليوم من المعاصرين من لا يزال يفهم الشعر والأدب على أنه شكل ومضمون أو لفظ ومعنى . ويرجع الفضيلة فيه إلى الشكل دون المضمون أو إلى المضمون دون الشكل . فما أكثر ما نسمع من النقاد أن قصيدة ما جيدة فيما تهتمل عليه من إحساسات ومشاعر ، ولكنها فقيرة من ناحية أسلوبها أو صياغتها . وكثيرا ما نسمع بعض النقاد يتحدثون عن مسرحية ما فنية ولون لأنها سليمة من حيث البناء الدرامي ، ولكن يعوزها الموضوع المأم ذو الشأن التاريخي أو الوطني أو الاجتماعي .

وهذه جميعها أخطاء يأبأها الذوق بل وينفر منها العلم والفهم الصحيح لعملية الخلق الأدبي والنقد الأدبي على السواء .

وليس من شك أن هذا الخلط في مفهوم العمل الفني خلقتنا نقدا إنما يرجع إلى ظهور النظريات الكثيرة مثل نظريات اللذة ، والنظريات الأخلاقية والمادية في الفن وغير ذلك . كما يرجع أساسا إلى إهمال العنصر الفني إما لإفلاس وإما هجراً . الأمر الذي جعل أصحاب هذه النظريات يعتبرون الفن عنصرا لاحقا أو عرضيا .

وليس هناك ما هو أشد حتما للخلاف القائم بين أنصار الشكل والمضمون من نظرية الخيال عند كولردج فقد حددت هذه النظرية الحناوط الأساسية التي ينبغي عليها الخلق الأدبي بدرجة لم يعد هناك مجال بعدها للتشجيع أو الانقسام . فقد عرفنا أن الخيال هو الذي ييسر الشكل المعنوي ، وهذا الشكل المعنوي ينبع من داخل العمل الفني ، كما أنه خاضع لتجربة الشاعر لاثني آخر يفرض عليه من الخارج . ومن هنا أصبح الشكل الخارجي

في الشعر ليس بذى قيمة في ذاته ، إن قيمته في اتحاده اتحاداً عضوياً مع سائر العناصر المسكوبة للعمل الفني . واعتماد كل جزء من أجزاء العمل الفني اعتماداً كلياً على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل هنده . وقد نتج عن هذا كله نتائج هامة في الأهمية نجعلها في النقاط الآتية :

أولاً : أصبح نقد العمل الفني عند كولردج يقوم على أساس هام هو أن الشكل والمضمون يتحدان اتحاداً تاماً ، وأن الشكل المضمون أمر غير مكفوفه ، وليس مصنوعاً صناعية آلية وإمكانه في باطن العمل الفني ، ويتحدد في تطوره من الداخل . ومعنى شكله هو بالضبط اكتمال نموه (١) :

ثانياً : إن قيمة العمل الفني تأتيه من اتحاد أجزائه ، وإذا كان ثمة قوا بين العمل الفني فهي قانون العبقريّة ، لا القانون المفروض على الفنان من الخصاص . إنه قانونه الخاص الذي يستطيع أن يطرق به أفضل السبل لتحقيق أهدافه ، وبهذا يقضى كولردج على ما كان يلجأ إليه الكلاسيكيون في تقديم هندهما كانوا يحددون للقراء أصولاً بعينها لا يحمّدون هنها ، ويلتزم بها النقاد كذلك فلا يحكمون بالهودة أو الرداءة على عمل فني إلا إذا توافرت لهذا العمل شروط محددة . وبذلك يحطم كولردج فكرة القانون الصارم في النقد ، ويرى أنها مسألة نصية يحددها العمل الفني نفسه الذي يختلف من شاعر إلى آخر ، ومن عصر إلى عصر .

ثالثاً : القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى التي كانت سائدة في النقد الأدبي قبل كولردج . وله في هذا المجال فهمه الدقيق لغة ووظيفتها في العمل الفني .

فهو يميز بين الكلمات كأصوات وبينها كعنان . أو بينها كأدوات اصطلاحية الغرض منها الإشارة ، وبينها كوسيلة من وسائل الدلالة على حقيقة الشيء . غير أن اللغة في الشعر تجمع بين لغة الإشارة الباردة وبين اللغة الحية النافلة للمشاعر . وهو يصف لغة الشعر فيقول عنها : « إنها اللغة الأولى بترجمة باللغة الثانية ، اللغة الاصطلاحية المستخدمة بحيث لا تكتفى بمجرد الإشارة إلى الصورة الباردة ، وإنما بحيث تعبر عن حقيقة الشيء (١) » ، ويقول في موضع آخر :

« إن الفرق الشاسع بين الألفاظ التي تستعمل كجرد علامات اصطلاحية للفكر ، والتي هي بمثابة عملة للتخاطب ، عملة ناعمة الملمس أعمى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال . وبين تلك الألفاظ التي توصل لنساء صورا . سواء أكانت هذه الصورة مستمارة من موضوع خارجي معين لسكى تحيي وتخصص موضوعا آخر ، أم كانت مستخدمة بطريقة رمزية لسكى تجسد حالة المتكلم الباطنة ، أو مستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نزاعاته الخاصة » (٢) .

ويسرف للشعر بقوله :

« إنه أفضل الألفاظ في أفضل الأوضاع » (٣) .

ومعنى هذا أن أى كلمة في العمل الفني لا يمكن تغييرها أو استبدالها

---

(١) كولردج ص ٩٦

(٢) المرجع السابق ٩٦

(٣) المرجع السابق ص ٩٦



بأخرى دون أن يفقد السياق معناه . فكل لفظة مستقلة بـ وجودها متميزة  
بشخصيتها . فليس هناك لفظة يمكن أن تتساوى مع لفظة أخرى في معنويها  
من الشعور . بل أى كلمتين متشابهتين في المعنى وحاول أن تستجلي ما وراءهما  
من إحساس فستجد أن لكل منهما مزاجا مختلفا وروحا متباينة . من أجل  
ذلك قال كولردج : « إن الشعر الرائع هو الذى لا يمكن ترجمته إلى ألفاظ  
أخرى دون أن يفقد جماله شيئا ، » (١)

ولو كانت الكلمة مجرد رمز يشير إلى معنى أو فكرة فحسب لكان  
يمكن للكلمتين المترادفتين أن يتساويا أو أن تحمل الواحدة منها مكان الأخرى .  
ولكننا عرفنا أن الكلمة ليست بمجرد إشارة باردة لمعنى أو فكرة ، وإنما  
هى تسبيح متشعب من إحساسات . بل أن لكل كلمة تاريخا طويلا مرت به ،  
وظروفا نشأت فيها ، وارتباطات أحاطت بها . وهذا كله كفى أن يؤيد  
الكلمة خصبا وحياة ، وأن يجعلها شخصية متميزة تماما وهذا هو ما أعناه  
كولردج بقوله :

« ولا يتضمن معنى اللفظة فى رأي مجرد الموضوع الذى يقابلها ، بل  
يشمل أيضا جميع الارتباطات التى تبعثها اللفظة فى أذهاننا . فطبيعة اللفظة لا  
تتمكنها من نقل الموضوع فحسب ، وإنما يجعلها أيضا قادرة على نقل شخصية  
المتكلم الذى يعرض الموضوع ونواياه . » (٢)

يتضح لنا من كل ما سبق أن علاقة اللفظ بالمعنى عند كولردج علاقة

(١) المرجع السابق ص ٩٦ .

(٢) كولردج ص ٩٧ .

حية ، وأن ارتباطها وثيق بحيث لا يمكنك أن تغير اللفظة أو تنقلها من مكانها أو تستبدلها إلا إذا تغير المعنى .

رابعا : من النتائج الأخرى الهامة التي تولدت عن مفهومي كولردج للشكل والمضمون اعتباره الوزن والموسيقى في الشعر جزءا لا يتجزأ من التجربة الشعرية وعصرا ملتحما تماما كلياً بسائر العناصر الأخرى المكونة القصيدة . بل إن الوزن عنده نعمة من ثمار الخيال يقول :

« إنني أعتقد أنه من البغائر المرئية جدا في تأليف الشاب الولع بالصوت الغنى المصذب حتى وإن كان في ذلك إفراط مغيب . ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى في شعره أصيلة ، وليست نتيجة تقليد آلى سهّل ... فالصور الشعرية ( حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سيما حين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحياء ) شأنها شأن الأحداث المثيرة ، والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الهيفة كل هذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها في صورة قصيدة ، قد يستطیع أي فرد موهوب ، وعلى قدر من الاطلاع أن يكتبها بالجهد المتصل مثلا يكتب المرء حرفة من الحرف . أما الإحساس بالمنفعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هي هبة الخيال وحده . ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتثقيفه ، وإنه يستحيل تعلمه ، مثله في ذلك مثل القدرة على خلق أثر واحد من الكثرة ، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن . إن هذه هي الأشياء التي يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً . ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة . » (١)

ومصدر الوزن عند كولردج هو العاطفة أو الانفعال بمعنى أن الذى يختار الوزن الشعرى انفعال الشاعر نفسه فعندما تثور فى نفس الشاعر عاطفة جياشة يلجأ إلى الوزن أو إلى الموسيقى لأنهما أقرب الوسائل للتعبير عن المواطن المعشوبة ، ولأنها هى الأخرى بدورها أكثر الوسائل قدرة على تبليغ العاطفة وإثارتها عند القارئ أو السامع . على أن الوزن الذى هو وليد الانفصال والعاطفة المعشوبة بحاجة إلى أن يفرض عليه الشاعر درجة من التوازن . وهنا تتدخل الإرادة التى تستطيع أن تحصل العاطفة الثائرة المعشوبة عند الشاعر إلى إيقاع محدد خاضع لنظام ، وليس مجرد تفجر عاطفى غير خاضع لسيطرة الإرادة . ومن ثم لا يتحقق الوزن فى الشعر إلا نتيجة لدرجة من التوازن بين العاطفة والإرادة . وفى هذا يقول كولردج :

« وبما أن الوزن نتيجة فعل إرادى لأجل مزج اللذة بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة فى سائر اللغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة . » (١)

ويربط كولردج بين الكلام المنظوم ولغته . وهو يرى أن أى كلام موزون بحاجة إلى لغة خاصة تناسبه ، فلما كان الوزن وليد الانفعال وصادرا عن عاطفة الشاعر فكذلك لغته . هذا بالإضافة إلى أن جزءاً هاماً من موسيقى الشعر ينبع من علاقات اللغة وأصواتها وبرائتها وما تحمله تلك النبرات والأصوات من مشاعر . ومن هنا نشأت العلاقات العضوية الحية بين الوزن وغيره من مقومات العمل الفنى ، على الأخص اللغة التى هى مستودع الانفعال والموسيقى والصورة .

---

(١) المرجع السابق ص ١٠٠ .

أما تأثير الوزن عند كولردج فيرجسج إلى ناحيتين : الناحية الأولى ناشئة من تكرار وحدة موسيقية معينة تفتشر في العمل الفني كله ، وتعمل على تشويق القارئ ودفعه للقراءة وإثارة حب الاستطلاع في نفسه . أما الناحية الثانية فهي النغمة غير المتوقعة ، والتي لا تنشأ عن التقابله بين وحدات موسيقية متكررة وإنما تلك التي تنشأ من عنصر المفاجأة أو خيبة الظن كما يحصل لريتشاردز أن يسميها . فالإيقاع عنده لا يتحقق من قانون التوقع وحده وإنما يتوقف على قانون المفاجأة أو خيبة الظن . يقول ريتشاردز :

«والذي يجب الذي يتألف من التوقعات والإشباطات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع . وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التصويق وخبية الظن لا تقل عن عدد الإشباطات البسيطة المباشرة . وهذا يفسر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف في البساطة شيئاً تجمعه النفس » (١)

وهذه النغمة الناشئة من عدم التوقع أو المفاجأة هي التي تولد الدهشة وتثيرها لدى القارئ في الكلام المنظوم .

وبحمل القول في الوزن عند كولردج أنه جزء لا يتجزأ من التجربة ، يصدر عن درجة عالية من التوازن بين العاطفة المشبوبة والإرادة الواعية ، ويثير في النفس حب الاستطلاع والتشويق والدهشة . ويتألف الوزن من سبع مادة القصيدة يمكن للشاعر أن يحقق عملاً فنياً رائعاً ، أما الوزن وحده فلا يمكنه أن يحقق قيمة فنية في ذاته . من أجل ذلك يشبه كولردج بالخبرة فيقول :

(١) «بادئ النقد الأدبي» ص ١٩٢

« إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخبرة...  
فالخبرة في ذاتها عديعة القيمة ، بل إنها كريهة المذاق ، ومع ذلك فهي تضيف على  
الشراب الذي تمتزج به بنسب معقولة روحاً وحياة » .

ومن هذه العبارة الأخيرة يتضح لنا أن قيمة الوزن في الشعر لا تتحقق إلا  
إذا استطاع أن يتحد ببقية العناصر في القصيدة اتحاداً تاماً .

### الشكل والمضمون عند كروتشه :

ومن أهم من تعرض لقضية الشكل والمضمون في العمل الفني الفيلسوف الإيطالي  
المعروف بـ « كروتشه » وضع كتاب « علم الجمال » ، وصاحب مدرسة كبيرة  
في الدراسات الجمالية والفنية ،

ولقد لاحظ كروتشه أن هناك ثلاثة تميزات خداعة تملأ صاحبة فلسفة الفن ،  
وتغري المرء بـ « بصرائتها » وبداهتها الظاهرة وكلها تتعلق بالشكل والمضمون ،  
وأشهر هذه التميزات هو التمييز بين المضمون والصورة (١)

وخطورة هذا التمييز في رأي كروتشه يرجع إلى أن الناقد سوف يحدد نفسه  
أمام قيمتين اثنتين للعمل الفني لأقيمة واحدة . إحداهما ترجع للشكل والأخرى  
للمضمون . فيرى أشياح المضمون أن الفن هو العنصر الصوري المجرد ، ويرى  
أشياح الصورة أن الفن هو العنصر المجرد من المضمون .

ويذكر كروتشه من هؤلاء هؤلاء الذين يقتنعوا بـ « فلسفاتهم » وفلسفاتهم  
ويحدد في نهاية الأمر أن كل ما دار من جدل حول المدرستين لم ينته إلا إلى  
حقيقة واحدة هي أن أصبح أشياح المضمون ، على غير إرادة منهم ، أشياحاً

---

(١) يستخدم كروتشه (الصورة) بدلاً من (الشكل) .

للصورة ، وأن أصبح أشياع الصورة على ، غير إرادة منهم ، أشياء للمضمون . وهكذا وقفت كل من الطائفتين موقف الأخرى ؛ ولكن على غير استقرار ولا اطمئنان ثم تعود إلى مواقفها على غير اطمئنان ولا استقرار كذلك .

ولكن قضية الشكل والمضمون عند كروثشه قد وجدت الحل تلقائيا في تفسيره للفن وتحديد مفهومه . وقد عرفنا أن الفن حدس عند كروثشه ، وعرفنا ما يعنيه بكلمة الحدس في النصول السابقة . وأدركنا أن تعريفه للفن بأنه حدس قد ميز الفن عن المفاهيم المنطقية والفلسفية والاجتماعية ، كما ميزه عن اللذة والأخلاق . ولكنه مع تمييزه للفن عن كل هذه المفاهيم فهو لم يقلل من شأن المضمون بل لقد جعله نقطة البدء التي تنفرع منها التجربة والحقيقة التعبيرية أو الفنية . ولكنه مع ذلك لم يجعل للمضمون خصائص فنية سابقة على العمل الفني . فإذا كان للمضمون قيمة فهو لا يكتبها إلا من خلال العمل الفني نفسه .

وينتهي كروثشه في مناقشته لموضوع التمييز بين المضمون والصورة إلى الحقيقة الآتية ، فيقول :

« والحقيقة هي أن المضمون والصورة يجب أن يميزا في الفن ، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فنى ، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها الفنية ، أعنى الوحدة ، لا الوحدة المجردة الميتة . بل الوحدة العيانية الحية . » (١)

---

(١) المجلد في فلسفة الفن ص ٥٥

ويقول في موضع آخر :

« فبيان إذن ( أو قل لأنها وسيلتان من وسائل التعبير الموافق ) أن تعد الفن مضمونا أو صورة ، شريطة أن يكون من المفهوم دائما أن المضمون قد برز في صورة ، وأن الصورة ممثلة بالمضمون ، أي أن الشعور هو الشعور المصور . وأن الصورة هي الصورة المشعور بها . » (١)

ويقول كذلك :

« والماعطفة أو الحالة النفسية ليست مضمونا خاصا ، وإنما هي الكون كله منظورا إليه من ناحية الحدس . وليس في وسعنا أن نتصور في خارجنا أي مضمون آخر ليس في الوقت نفسه صورة مختلفة عن الصور الحدسية : لا الأفكار التي هي الكون بأسره منظورا إليه من ناحية العقل ، ولا الموضوعات الفيزيائية والعناصر الرياضية التي هي الكون بأسره منظورا إليه من ناحية الإرادة . » (٢)

وبهذه العبارات الأخيرة المحددة يحسم كروتشه في القضية كلها عندما يربط بين المضمون والصورة هذا الربط المحكم ، فلا يمكن تصور مضمون مهما يكن شأنه خارجا عن الصورة الحدسية . وما الفكر والعقل ، والتخطيط والتجربة ، والإرادة إلا وسائل خادمة للفن ولكنها ليست بذاتها فنا .

أما التمييز الثاني الذي لا يقل عن التمييز الأول خداعا والذي تنل به أيضا صاحبة فلسفة الفن فهو التمييز بين الحدس والتعبير أو بمعنى آخر التمييز بين للصورة وترجمتها المادية .

---

(١) المرجع السابق ص ٩٩

(٢) المرجع السابق ص ٥٦ ، ٥٧

فن النام من يميز في الفن بين التجربة باعتبارها موضوع الانفعال والتصوير وبين ما يستخدمه الفنان من كلمات أو أصوات أو ألوان للتعبير عنها ، ويرى هؤلاء أن الأولى هي باطن الفن والثانية هي ظاهره . ويعتبرون الأولى هي الفن وأن الثانية هي مادته .

ويرد كروتشه على هؤلاء فيرى أن التفريق بين الباطن والظاهر قد يكون سهلاً أمره ولو في القول على الأقل ، ولكننا إذا انتهلنا من عملية التفريق إلى تقرير النسبة أو التركيب فدوف نصطدم بعوائق تخيب الفطن وتحطم الأمل ، وإذا بنا ندرك أن تمييزنا كان خاطئاً . يقول :

« فأنى لشئ خارج عن الداخل وغريب عنه أن يجمع إلى هذا الداخل ويعبر عنه ! كيف يمكن لصوت أو لون أن يعبر عن صورة مجردة من الصوت واللون ، كيف يمكن للجسم أن يعبر عما ليس بجسم ! بأية طريقة يمكن أن يساهم في فعل واحد الخيال التلقائي والتفكير والنشاط المادى ؟ متى فرقنا الحدس عن التعبير ، وجعلنا طبيعة الأول مختلفة عن طبيعة الثاني ، لم نجد هناك حداً وسطاً يستطيع أن يجمع بينهما ويلحم أحدهما بالآخر . ولا تستطيع جميع نظريات التداعى والمادة والآلية والفلسيان التي ارتآها علماء النفس أن تحل مسألة الاتصال هذه بين التعبير والصورة . وهذا ما اضطر بعضهم إلى افتراض أن في المسألة سرا . فمنهم من رأى أن هذا السر تزواج عجيب ، هؤلاء من أصحاب الذوق الشعري ، ومنهم من رأى أنه نوع من المواراة النفسية — الجسمية .

وكان ينبغي قبل أن نلجأ إلى السر أن نبحث هل كان تفريق المنصرين صحيحاً ، بل هل يمكن أن نتصور حدساً من غير تعبير . وفي رأى أن ذلك



لا يقل امتناعا على التصور عن تصور نفس بلا جسد .. والواقع أننا لا نعرف  
إلا حدوسا معبرا عنها . فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن  
تصاغ بألفاظ ، ولا اللحن الموسيقى يمكن أن يكون لحننا موسيقيا ما لم يتحقق  
بأنغام ، ولا الصورة التجميعية يمكن أن تكون صورة تجميعية ما لم تظهر بخطوط  
والوان . ولست أحتم أن تنطق الألفاظ جمارا ، ولا أن تعزف الموسيقى  
على آلة ، ولا أن تثبت الصورة على خيش . ولكن من المحقق أنه متى بلغت  
الفكرة حد النضج وأصبحت فكرة حقا دارت الألفاظ في كياننا كله ، فحركت  
عضلات الفم ، ورنّت في داخل الأذن . ومتى كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية  
حقا وأيتها وترنح على الشفاه ، وتحرك الأصابع حتى الكأّن الأصابع تلعب على  
أوتار خيالية . (١)

ويقول كذلك:

« إنك لو جردت الشاعر من أبحره وألفاظه وقوافيه ، لما بقى هنالك فكرة  
شعرية كما يخيل إلى بعضهم . بل لما بقى شيء البتة . فلنما نشأ الشعر مع هذه  
الألفاظ وهذه القوافي وهذه الأبحر . وليس في وسعنا كذلك أن نقول إن التعبير  
أشبه بالبشرة بالنسبة إلى الجسم . اللهم إلا أن نقول : إن الجسم كله ، في كل خلية  
من خلاياه ، وفي كل عنصر من هذه الخلايا . هو في الوقت نفسه بشرة . » (٢)

وهكذا ينتهي كروتشة في مناقشاته بفكرة الفصل أو التمييز بين الحدس  
والتعبير إلى حقيقة هامة مؤداها أنه لا يمكن تصور الفصل بين الفن ومادته

(١) المرجع السابق ص ٥٨، ٥٩

(٢) المرجع السابق ص ٦٠، ٦١

طالما كانت العبقرية الأصلية لدى الفنان هي في الحقيقة كاملة في قدرته الفائقة على استغلال مادة فنه واستثمارها على النحو الذي يبلغ به درجة عالية من الكمال . إذ كيف يمكن لإنسان أن يكون شاهرا عظيما وهو يسيء نظم الشعر ، أو مصورا كبيرا وهو لا يجيد الملازمة بين الألوان . . أو موسيقيا موهوبا وهو لا يحسن تحقيق التناغم بين الأصوات . أنه يكون فنانا كبيرا وهو لا يحسن التعبير؟ من أجل ذلك قالوا عن روفائيل : لو لم يكن له يدان لظل مصورا عظيما ، غير أنهم لم يقولوا لو لم يكن له إحساس بالرسم لظل مصورا عظيما . (١)

أما التمييز أو التفريق الثالث الذي ملأ ساحة فلسفه الفن والجمال والذي خدع الناس طويلا وما زال يخدعهم ، والذي يحرص كروتشه على أن ينبه الأذهان إليه لخطورته على نظرية الفن ، وعلى المذاهب النقدية هو موضوع التفريق بين التعبير والجمال .

وهؤلاء ، في نظر كروتشه ، يقسمون مفهوم التعبير الفني إلى لحظتين : ولحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة : يعنى الوصول إلى التعبير ، ثم لحظة جمال التعبير : يعنى زخرفة التعبير . وعلى هذا الأساس صنفوا التعبيرات في زمريتين : التعبيرات العارية ، والتعبيرات المزخرفة . (٢)

ويرى كروتشه أن هذا الاتجاه في التفريق بين التعبير وزخرفة التعبير منتشر في ميادين الفن المختلفة ، ولكنه قد نما واتسع في ميدان اللغة بوجهه

---

(١) المرجع السابق ص ٦٣ ، ٦٤

(١) المرجع السابق ص ٦٤

خاص، بل إنه يحمل اسما مشهورا هو اسم البلاغة ذلك لأن البلاغة في اعتقاده هي الميدان الذي تنفصل فيه الصورة البيانية عن التعبير ، فكثيرا ما نرى الدارسين في الميادين البلاغية يعنون عناية خاصة بخوارف التعبير من تعبيه واستعارة ومجاز، ويفردونها بالبحث والدراسة ، وكثيرا ما يقفون عند هذه الصور وقفات خاصة يتناولونها منفصلة عن التعبير عما جعل بعض الناس يظنون أن الصور البيانية قيمة مستقلة عن التعبير الذي وردت فيه.

ويعاق كروتشه على هذا الاتجاه بقوله:

«وقد كان البلاغة تاريخ طويل منذ بلغاء اليونان إلى أيامنا هذه ، ولا تزال تدرس في المدارس ، ويعنى بها في الكتب ، بل في المباحث الفلسفية التي تزعم لنفسها أنها عملية، فضلا عن الأفكار العامة بطبيعة الحال ، ولو أنه فقد في أيامنا هذه كثيرا من قوته الأولى ، وقد قبله أناس من أهل الذكاء والحصافة لا أدرى أعن كسل أم لقصور التقاليد ، وتركوه يعيش قرونا طويلة . ولم تكدهم حاول الثورات النادرة التي قامت في وجهه أن تشيد ثورتها مذهبا ، وأن تنتزع الخطأ من جذوره . ولم يقتصر شر البلاغة التي تقول بوجود لغة مزخرفة ، مختلفة عن اللغة العامية وسامية هليها، لم يقتصر شرها على ميدان فلسفة الفن ، بل تعداء إلى ميدان النقد .» (١)

وليس من شك في أن المنهج البلاغي الذي يرجع مقياس الجمال والجودة في الشعر أو في النثر إلى ما فيه من صور بيانية منهج لا ينهض على أساس من فهم صحيح الأدب . ولقد به عبد القاهر الجرجاني إلى خطورة

هذا المنهج فى القرن الخامس الهجرى، وذلك عندما قضى على فكرة التفريق بين  
التعبيرات العارية والتعبيرات المزخرفة بقوله:

«إن من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف  
على حقيقته.»

ولنا عودة إلى ماقدنا العربى الكبير لنوضح للفرق بين منهجه فى دراسة البلاغة  
وبين منهج من استمسكوا بالتقسيمات الشكلية من أمثال للسكاكى والقزوينى .

وما نظن أن هناك اليوم من النقاد المحدثين من يجادل فى أن الجمال ليس  
محصورا فى الزخرف أو الاستعارة . ومن البديهي أن يخلو بيت من الشعر من  
الصور البيانية ويحقق قة الجمال فى التعبير الفنى . بل إن من الشعر ما لا يعدو  
بجرد التعبير عن حالة نفسية تعبيرا بالغ التأثير قوى الإيحاء ، وهو بهذا وحده  
قادر على أن يبلغ الجودة له، ذاتيته وصدقه، ويقول كروتشه فى هذا :

«إن التعبير المناسب إذا كان مناسبا ، كان جميلا كذلك ، لأن الجمال ليس  
إلا القيمة المحددة للتعبير وبالتالي للصورة . وإذا كنا نعتى ببعته بالعزى أنه يعوده  
شئ . يجب أن يتوافر فيه . فمعنى ذلك فى هذه الحالة أنه ليس مناسبا ، أو أنه  
ليس تعبيرا ، أو لم يصبح بعد تعبيرا . وكذلك التعبير المزخرف ، فإنه إذا  
كان تعبيرا فى كل أجزائه لم نستطع أن نعتى بأنه مزخرف ، بل بأنه عاوى كالاول  
وبأنه سليم كالاول كذلك.» (٢)

---

(١) دلائل الإيجاز ص ٧٩

(٢) المجلد فى فاسقة الفلاس ص ٦٥

ويقول :

« ليس التعبير والجماد مفهومان اثنين ، فإما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء . إن الخيال الفنى لا يكون بدون جسد ، ولكنه ليس بدينا ، ولباسه من ذاته ، لا يلبس شيئا غيره ، وليس لأذن بمزخرف . » (١)

ويرى كروتشه أن موضوع التفريق بين التعبيرات العارية والتعبيرات المزخرفة يرجع فى الحقيقة إلى تأثير المنطق والفكر على درامى اللغة وعلماهما الذين كثيرا ما دارت بينهم المناقشات حول علاقة الفكر بالخيال والفلسفة بالشعر ، والمنطق بالفن ، والجدل بالبلاغة . ووجد هؤلاء أن التفريق بين الفكر والخيال يقتضيهم أن يصنفوا الفلسفة إلى لغتين : الأولى لفظة الفكر والثانية لفظة الشعر . وذهبوا إلى أن التعبير العساذى أو العارى هو المطابق للفكر والفلسفة ، وأن التعبير المزخرف هو المطابق للخيال والشعر . واستمسكوا بهذه القسمة النظرية التى إن جاز لها أن تصح فى مجال التفريق بين لغتين ، إحداها لغة عليية صارمة تستخدم خارج ميدان الشعر ، ولغة الانفعال التى تستخدم فى ميدان الأدب والشعر ، فإن مثل هذه القسمة لا يجوز لها أن تصح عندما نقصر كلامنا على ميدان التعبير الأدبى سواء منه المزخرف أو غير المزخرف . ذلك أننا فى مجال الأدب لن نجد إلا خيالا وشعرا وفنا ، وأن لإدخال المنطق أو الفكر الفلسفى الجرد ما هنا ، ظلاما ، خليق كما يقول كروتشه أن يلقى ظللا خادعا ، حقيقا بأن يلبس الأمر على العقل ، ويوقعه

---

(١) المرجع السابق ص ٦٥ .

في الاضطراب ، ويحول بينه وبين رؤية الفن ، في كامل رحيته ونقاوته بدون أن يريه منطقاً ولا فكراً . (١)

ثم يريد كروشه الأمر توضيحاً حين يهاجم النظر المنطقية إلى اللغة ، تلك النظر التي فصلت بين والنحو والبلاغة . فقد ظن أصحاب هذه النظر أنه ما دامت اللغة نحواً فينبغي أن تكون نظارتنا إليها نظرة منطقية . والذي زاد الأمر فظاءة أن هذه النظر المنطقية للغة قد فرضت هي الأخرى سلطانها على مذهب البلاغة ودراستها . وحين يهاجم كروشه هذه النظر المنطقية إلى اللغة إنما يذبه إلى خطورتها على مناهجنا في دراسة الأدب والبلاغة يقول :

« هل أن أسوأ الشرور التي سببها مذهب التعبير « المزخرف » لتصنيف صور الفكر الإنساني تصنيفاً نظرياً هو ما تعلق بنظره أصحابه إلى اللغة . فإنا إذا سلمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية فحسب ، وبوجود تعبيرات أخرى مزخرفة أو بلاغية لزم عن ذلك أن ترجع اللغة إلى العبارات العارية وأن ترد إلى النحو . وبالتالي ( إذ لا مكان للنحو في البلاغة ولا في الفن ) إلى المنطق حيث يسند إليها دور ثانوي . والواقع أن فساد اللغة المنطقية مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمذهب البلاغي في التعبير ، وهو يتقدم منه جنباً إلى جنب ، فقد نشأ مع العصر اليوناني القديم ، ومعا يعيشان في أيامنا هذه ، رغم تعارض الأول مع الآخر . وقد كانت الثورات على النظرية المنطقية في اللغة مادرة جداً ، ولم يكن لها نتائج ذات بال ، شأنها شأن الثورات التي قامت في وجه البلاغة .

---

(١) المجلد ل اللغة الفن ص ١٦

وظل الأمر على هذا المنوال حتى العهد الرومانطيقى ، فأصبحنا نرى لدى بعض المفكرين أو في بعض المراكز المصطنقة ، شعوراً قوياً بما تمتاز به طبيعة اللغة من قوة خيالية أو مجازية ، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق بالشعر منها بالمنطق .

على أن كثيراً من خيرة هؤلاء المفكرين عن ظلوا يرون في الفن رأياً خارجاً عن الفن (كالذهب المفهومى أو المذهب الأخلاقى أو مذهب اللذة ) ظلوا كذلك ينفرون نفوراً واضحاً من التوحيد بين اللغة والشعر . وفي رأينا أن هذا التوحيد محتوم وسهل ممس ، مادامنا فهمنا الفن على أنه حدس وفهمنا الحدس على أنه تعبير ، ووجدنا بذلك ، ضمناً ، بين التعبير واللغة ، إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع . فما قصرناها تحكيميا على ما يدعى باللغة الملفوظة ، ولا حددناها منها ، تحكيميا عنصر النبرة والإشارة ، وإذا فهمناها بكامل قوتها ، أى إذا فهمناها فى واقعها ، من حيث هى فعل الكلام نفسه ، فما خلطنا بينها وبين مجردات النحو والمفردات . ولا خلطنا ، بالاحتماق - أن الإنسان يتحدث وفقاً للنحو ووفقاً للمفردات . إن الإنسان يتحدث فى كل لحظة كما يتحدث الشاعر ، لأنه ، كالشاعر ، يعبر عن تأثيراته وعواطفه فى هذه الصورة التى يسمونها كلامية أو مألوفة ، ولتنى لا تفصلها أية قوة عن سائر الصور التى يسمونها نثرية ، أو نثرية شعرية ، أو قصصية ، أو ملحمية ، أو حوارية درامية ، أو غنائية أو موسيقية وما إلى ذلك . ولئن كان لا يسوء الإنسان أن يعد كالشاعر ( وهو فى الحق كذلك ، لصكوته إنساناً ) فما ينبغى أن يسوء الشاعر أن يجمع إلى طامة الناس ، فإن هذا الجمع بفسر لنا لم كان للشعر الرافى سلطان عظيم على كافة النفوس الإنسانية . فلو كان للشعر لغة خاصة ، لو كان لغة الآلهة ، لما استطاع البشر

أن يفهموه . لكن كان العصر يسمى بالبشر ، فإلا ، لا يسمو بهم فسوق ذواتهم ، بل داخل ذواتهم : وهكذا ترى الديموقراطية الحققة والارستقراطية الحققة ، في هذه الحالة أيضا ، تلنقيان : فيلنقى الفن باللغة ، وتلتقى فلسفة الفن بفلسفة اللغة

حتى يمكن أن تعرف كل منهما بالآخرى ، أى أن تعدا شيئا واحداً . . وإن هذا التوحيد بين الشئتين يعود على الدراسات الفنية والعمرية بفائدة عظيمة ، فيخلصها من رواسب النظريات المفهومية والأخلاقية ، ونظريات اللذة التى لا تزال تلاحظ بوفرة عظيمة فى النقد الأدبى والنقد الفنى . كما أنه يعود بفائدة عظيمة على الدراسات اللغوية التى يحسن أن نخلصها من المناهج الفسيولوجية ، والنفسية الفسيولوجية التى تجرى الآن بهوى والمودة ، وأن نحررها من نظرية الأصل الاصطلاحي ، هذه النظرية التى ما تنفك تتجدد والتى تستتبع وراءها المزاوجات القبيحة بين الصورة والإشارة ، لأن اللغة لا تفهم على أنها إشارة ، بل على أنها صورة إشارة . الله على أنها إشارة للصورة ذاتها ، وبالتالي صورة ذات لون موسيقى وغناء . إن الصورة هى نتاج عفوى للخيال ، لأن الإشارة التى يفهم بها الإنسان مع الإنسان ، تمرض مقدما وجود الصورة وبالتالي وجود اللغة . (١)

هذا العرض الممتع الذى عرضه علينا كروتشه للنظرة المنطقية للغة ، وما ترقب عليها من آثار فى المذاهب بلاغية والنقدية جدير بأن يلقى الضوء على كثير مما التمس على أذهان الدارسين حين يفرقون بين لغة الخيال ولغة المنطق ،



وحين يفصلون بين اللغة والعصر ، وحين يميزون بين اللغة العارية واللغة المرخوفة  
وحين يزاجون بين الصورة والإشارة . وكلها تقسيمات خطيرة تعود على النقد  
الأدبي والبلاغة بالضرر البالغ ، وتساعد بين الدارسين وبين الفهم الصحيح  
لطبيعة اللغة والأدب .

ولما كانت هذه الأفكار وثيقة الصلة بدراجاتنا البلاغية ومنهج العرب  
القدماء في درس البلاغة ، وفي تصورهم للغة ، فقد حرصنا كل الحرص على أن  
نثبت هنا ما قاله كروتشه كاملاً حتى يتنبه مؤرخو البلاغة إلى ما ينهض من  
مناهج البلاغة على مبدأ سليم ، وما لا ينهض منها إلا على ضيق في النظرة وفساد  
في الحكم .

## اللفظ والمعنى في النقد العربي

غلب تأثير النظرة المنطقية للغة على كثير من الدراسات البلاغية والنقدية عند العرب ، فالمتكلمون أصحاب فلسفة وجدل ومنطق وصلتهم بالبلاغة وثيقة كما نعرف من تاريخها ، وقد جادل المتكلمون وهم بصدد دراسة القرآن الكريم وفهم ما فيه من ألوان التصوير والمجاز والبديع ، وأدام هذا الجدال إلى التفنن في الأداء اللفظي والبحث في المسائل البلاغية .

والجاحظ وهو أحد هؤلاء المتكلمين قد دفعه الحساس العربية وبلاغتها وبيانها إلى أن يضع كتابه «البيان والتبيين» لكي يرد على أهل الشعوب الأخرى التي كانت تفخر بما لديها من أقوال في البلاغة والبيان . فأراد الجاحظ أن يثبت أن للعرب السبق في هذا . فألف كتابه هذا في الخطابة ، وذكر فيه أن الخطيب للعرب والفرس فقط . أما الهند فلها معان مدونة ، وكتب بمساعدة . وأن اليونان لها فلسفة وصناعة ومنطق ، وأن صاحب المنطق كان عليا بتمييز الكلام وتفضيله ومعانيه وخصائصه . وأن جالينوس كان أنطق الناس . ولكن الجاحظ فضل العرب على هؤلاء جميعا بالارتجال والبداهة وعدم المكابدة والمعاناة (١).

وهكذا يتضح لك كيف يبدو فضل العرب على غيرهم من الشعوب من وجهة نظر الجاحظ أول من ألف في البيان العربي . فهم ( أى العرب ) أقدر على الارتجال والبداهة وعدم المكابدة والمعاناة ، وكلها من صفات الخطيب لالشاعر . ولعل في اختلاط البلاغة لدى العرب بالخطابة ما يذكرنا بمدرسة

---

(١) - البيان والتبيين ٣ من ١٥٤١ : ١

الأفريقين الإسكندرانيين وهوراس وشيشيرون التي أشرنا إليها سابقا، عندما لاحظنا اختلاط معنى الشعر عندهم بالخطابة . وأنهم لذلك فصلوا بين شكله ومضمونه تحت اصطلاحى الألفاظ والأشياء . وظلت نظرتهم للشعر مساوية لنظرتهم للخطابة والمنطق وفلسفة الاخلاق .

ويلاحظ الذين يؤرخون لنشأة البلاغة العربية أن مفهوم البلاغة ، عند المتقدمين الذين وضعوا أسس علم البيان العربى ، وعلى رأسهم الجاحظ مرتبط كل الارتباط بمفهوم الخطابة . فكثيرا ما وردت الكلمتان عند الجاحظ مترادفتين . بل وتحمل كل منهما معنى الأخرى ، وتوصف بأوصافها :

يذكر الجاحظ أن سهل بن هارون كان شديد الإطناب في وصف المسامون بالبلاغة ، ومقومات البراعة فيها : من المجهارة والحلاوة والفضامة وجودة اللهجة والطلاوة . ثم يتبع هذا بذكر أسماء الخطباء من بنى هاشم (١)

وهكذا يحدد أوصاف البلاغة ، ومقومات البراعة فيها بالمجهارة في الصوت والفضامة في اللفظ وحلاوة النطق وجودة اللهجة . وكلها من أوصاف ومقومات الخطيب .

وكثيرا ما ترادف الكلمتان في كتاب الجاحظ . يقول وهو في معرض الحديث عن حكم الجمهور بين خطيبين :

« إذا كان الخليفة بليغا والسيد خطيبا كان الناقد لقولهما في الأكثر أحدا رجلين : رجل يعطى كلامها من التعظيم على قدر ما لها في نفسه من الحب . ورجل يقهر نفسه فيسرف في اتهام من يعظمه خوفا أن يكون غسودا عنه .

---

(١) البلاغة العربية في دور وأنها

ولكن الناقذ العادل هو القوى الذى لا يتأثر بهوى نفسه ولا برأى غيره (١) .

ويقول :

« وما تكلمت فيه الخطباء وطلعت به البلغاء أكثر من أن يبلغ آخرها  
ويدرك أولها » . (٢) فيجمل النطق مرادفاً للتكلم ويحتمل البلغاء مرادفين  
للخطباء .

وأورد الجاحظ فى كتابه كثيراً من آراء الناس فى البلاغة ، العرب منهم  
وغير العرب ، وستجد من قراءتك لهذه الآراء أن الخطبابة هى البلاغة . مثل  
أحد أطباء الهند الذين اجتلبهم يحيى بن خالد البرمكى ليهدي الرشيد - ما البلاغة  
عند أهل الهند ؟ فقال له الطبيب : عندنا فى ذلك صحيفة مكتوبة ، ولكن  
لا أحسن ترجمتها ، ولم أعالج هذه الصناعة فأبق فى نفسي بالقياس بمخصائصها  
وتلخيص لطائف معانيها . قال أبو الأشعث : فلتكتب تلك الصحيفة التراجمة ،  
فإذا فيها :

« أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة ، وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش  
ساكن الجوارح ، قليل الحفظ متخير اللفظ ، لا يكلم بعيد الأمة بكلام الأمه ،  
ولا الملوك بكلام السوق » . الخ » (٣)

ويكفي أن نطالع الكلمات الأولى من هذه الصحيفة الهندية التى استشهد  
بها الجاحظ عن معنى البلاغة حتى نرى إلى أى حد احتلت الخطبابة المكانة

---

(١) البهان والتبيين ج ١ ص ٢٦١

(٢) المرجع السابق ج ١ ص ٢٠٢

(٣) البهان والتبيين ج ١ ص ٩٢

الأولى، فكانت لها السيادة على غيرها ، حتى أصبح المالك لزمام البلاغة هو الخطيب ، فاجتماع آلة البلاغة أن يكون الخطيب رابط الجأش ساكن الجوارح . فليست اللفظ ، متخيلا اللفظ إلى آخر تلك الأوصاف المتعلقة بالخطيب الجيد .

وانظر كذلك إلى تعريف العتاي للبلاغة وقد تعرض له بعض معاصريه يسأله عن البلاغة فقال :

« كل من أفهمك حاجته من غير إعادة ولا حجة ولا استعانة فهو بليغ ، فإن أردت المسان الذي يروق كل الألسنة ويفوق كل خطيب ، فإظهار ما غرض من الحق وتصوير الباطل في صورة الحق . وقال له السائل : قد عرفت الإعادة والحجة ، لما الاستعانة ؟ قال : أما تراه إذا تحدث قال عند مقاطع كلامه : يا هذا ، وباهية . واسمع مني . واستمع إلى . أو لست تفهم ؟ أو لست تعقل ؟ بهذا كله وما أشبهه عى وفساده .<sup>(١)</sup> »

فالبلوغ عند العتاي هو الخطيب الذي إذا نطق لا يتلعثم ولا يثحر ولا يعيد ما يقوله ولا يتوقف ولا تعرق انطلاقاته عوائق فلا يقطع كلامه بقوله : استمع مني . واستمع إلى . وأفهم عنى إلى غير هذا من كلمات تدل على الخطيب وعدم تمكنه من نفسه .

ولنا بحاجة إلى الإطالة في ارتباط كلمة البلاغة بالخطابة في نفايتها فقد خصص لها الدكتور سيد نوفل فصلا في كتابه البلاغة العربية في دور نفايتها ،<sup>(٢)</sup> كما تعرض لها الدكتور طه حسين في مقدمته لكتساب نقد النثر

---

(١) البيان والنبين ج ١ ص ١١٣

(٢) ص ٩٥ وما بعدها

تلك المقدمة التي عرض فيها لتطور البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر . كما أشار لها طه ابراهيم في كتابه وتاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري . وأوضح الدكتور شوقي ضيف في كتابه والبلاغة تطور وتاريخ ، بعض الاسباب التي دعت إلى العناية بالخطابة وجعلها محورا تدور حوله معظم الملاحظات البلاغية أو النقدية . وأشار بصفة خاصة إلى ازدهار الخطابة بجميع ألوانها السياسية والدينية في عصر بني أمية . كما أرجع كثرة الملاحظات البيانية في هذا العصر إلى رقي الحياة العقلية . ونمو العقل العربي مما شجع على الجدل والمنظرة في جميع الشؤون السياسية والعقدية . فكان هناك الخوارج والشيعة والزيديون والامويون وكان هناك المرجئة والجبرية والقدرية والمعتزلة . (١)

وإذا كان هذا النمو العقلي عند العرب قد ساعد على العناية بأساليب الجدل والمحاكمة والمنظرة ، وكان هذا بدوره سببا في طغيان الخطابة وأساليبها ، وفي الاهتمام بها فإن نعمة سببا آخر كان له تأثيره البالغ على التفكير البلاغي عند العرب ذلك هو الجاحظ وكتابه للبيان والتنبيه .

ففيها تكن الاسباب التي دعت إلى طغيان الخطابة وارتباطها بالبلاغة ، فإن شيئا أهم من كل ذلك كان سببا في سيطرة النزعة العقلية في التفكير البلاغي عند العرب ، وهو أن يكون أول كتاب في البيان العربي يؤلفه رجل من كبار رجال المعتزلة وعلماء الكلام الذين كانوا حريصين أشد الحرص على أن يزودوا أنفسهم بالثقافات الاجنبية وخاصة بالفلسفة والمنطق .

يقول الجاحظ :

---

(١) البلاغة تطور وتاريخ من ١٤ ، ١٥

، لا يكون المتكلم جامعاً لأقطار الكلام متمكناً فى الصناعة يصلح للرياسة  
حتى يكون الذى يحسن من كلام الدين فى وزن الذى يحسن من كلام الفلصفة  
والعالم هندنا (يريد المعتزلة) هو الذى يجمعهما ، (١)

وكان طبيعياً من رجل هذه ثقافته ، وتلك نزعته أن يكون كتابه مسورة  
لتفكيره ، وما كان يدور فى تلك الحقبة من اتجاهات عقاية وجدلية وفلسفية ،  
وأن تتأثر ملاحظاته البيانية بهذه الاتجاهات السائدة ، فيكون للخطابية والخطبة  
وخصائصها النصيب الأوفى من هذه الملاحظات . وتكون المناظرة والجدل  
والمنطق والفلسفة عوامل موجهة لتحديد صفات البلاغة والبيان عنده .

وكان من الممكن ألا يكون فى هذا كله خطر أو عيب لولا ما كان لكتاب  
البيان والتبيين من تأثير بعد ذلك على من جاءوا بعد الجاحظ . فقد كان دائماً  
كتاب الجاحظ مورداً خصباً استقى منه كثير من كتبه فى البيان العربى  
والبلاغة العربية ، واستمرت سيطرة الكتاب على الفكر البلاغى حتى القرن الرابع  
وما بعده .

وكان من أخطر النتائج التى ترتبت على تأثير النقاد والبلاغيين بكتاب البيان  
والتبيين أن ظلت نظرهم للشعر لا تفرق كثيراً عن نظرهم للخطابة . وإذا كان  
القاضى الجرجاني فى القرن الرابع الهجرى قد قال : إن الشعر يعتمد على الطبع  
والذكاء والرواية والروية ، فإن أبا داود قد قال فى الخطابة أيضاً : رأس الخطابة  
وهودها الدربة وجناحها رواية الكلام .

ولكن ما الخطر فى أن تكون نظرة علماء البيان الأوائل للشعر مقايسة

له مع الخطابة والمنطق والفلسفة ؟ الخطر راجع إلى أن مثل هذا الاتجاه سوف يؤدي بالضرورة إلى طغيان النظرة المنطقية للغة، تلك النظرة التي حددونا منها كروثمه والتي سوف تقودنا إلى الإنصراف عما في طبيعة اللغة من قوة خيالية، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق اتصالا بالهعر منها بالمنطق. كما لا يخفى أن مثل هذه النظرة سوف تمنح للبلاغيين والنقاد إلى العناية بالشكل الخارجي، فإذا نظروا للعصر نظروا فيه إلى ما يتصل باللفظ دون المعنى، وحتى لو نظروا للمعنى لم يهتموا به إلا ما يتصل بالجواب الشككية كالفكرة الفلسفية أو المنطقية أو الأخلاقية. وإذا وصفوا الشعر قالوا : والشعر كلام منسوج ولفظ منظوم. وأحسنه ما تلادم أسجده ولم يستخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الفليظ من الكلام فيكون جلفا بغيضا، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دوناء.

وهذه أوصاف أكثر ما تكون صلة بالشكل الخارجي، ولما كان مجال الشعر ليس للعالم الخارجي وحده، بل للعالم الخارجي والباطني معا فإن مجال البحث والنظر فيه لا ينبغي أن يقتصر على الشكل الخارجي.

ولقد ظلت هذه النظرة الشككية للعصر غالبة ومهيمنة حتى بعد أن بلغت النظرية النقدية ذروتها في القرن الرابع الهجري، على يد ناقد كبير كالآمدي الذي دافع كثيرا عن عمود الشعر، ذلك الذي تركزت فيه قوة التفكير النقدي في القرن الرابع. ومع ذلك فعمود الشعر يعتمد أساسا على الاعتدال، والصحة والعلامة، والمحافظة على القديم، والعناية بشرف المعنى وصحته، وجزالة الألفاظ واستقامتها، والإحصاء في التشبيه، والتحام أجزاء الكلام، والدقة في الاستعارة إلى غير ذلك من أسس عامة مهمما قيل بشأنها، فالإعلاء من قيمه الشكل واضح فيها تماما.



ومثل هذه النظرة التي تصرف في المنايا بالشكل مصدرها الحقيقي غلبة النزعة العقلية والمذهبية . وفي هذا ما فيه من بعد الفهم الحقيقي للشعر . فنحن بهذا المفهوم نقص أجنحة الخيال فيه ؛ ونجرده من جوهره وروحه .

وزاد من الاستمساك بهذه النزعة العقلية في التفكير النقدي أن الذي قامت على أكتافهم الدراسات النقدية والبلاغية طائفتان : طائفة للنقاد اللغويين ، وطائفة النقاد المتأثرين بالمنطق والفلسفة من أمثال قدامة بن جعفر . وكلا الطائفتين تدين بمبدأ المحافظة ، وتستمد مناهجها من طبيعة المذهب العلمي وتؤمن بالمنطق . هذا بالإضافة إلى الاطراد الذي لازم حياة الشعب العربي وتفسيره قرونا طويلة .

على أساس مما سبق تمسك العرب باتجاه المناطقة فأمنوا بأن الشعر لفظ ومعنى ، وبهذه للقسمة الصارمة ظل النقاد يعدلون الشعر فترة غير قصيرة تبدأ بالجماسخ وتستمر قرونا طويلة من بعده .

#### اللفظ والمعنى عند الجاحظ :

يقول الجاحظ الناقد تعليقا على بيتين من الشعر :

« وأنا قد سمعت أبا عمرو ، وقد بلغ من استجابته هذين البيتين ، ونحن في المسجد يوم الجمعة ، أن كلف رجلا حتى أحضر دواة وقرطاسا حتى كتبهما له . وأنا أزعج أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا ، ولولا أن أدخل في بفض القيل لوعيت أن ابنه أشعر منه ، وهما قوله :

لا تحسب الموت موت البلى وإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا أفضح من ذا لذل السؤال

وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والكردى، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير، (١)

وفي عبارة الجاحظ هذه على شهرتها وكثرة تداولها، بل وتأثيرها الشديد فيمن جاءوا بعد الجاحظ من نقاذ، غموض واضح فهي لم تحدد التحديد الصحيح لمفهوم المعنى عند الجاحظ وفصلت فصلا صارما بين المعنى واللفظ.

أما عن غموض العبارة فنأشئ من أن الجاحظ قد نفى عن المعنى كل أهمية، وذلك في كلماته الأولى التي تبدو انفعالية حاسمة، وذلك عندما نفى الحسن في الكلام عن المعنى بأن جعل المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي ثم عاد فأثبت الحسن للصياغة. فهل المقصود من هذا أن المعنى شيء وصياغته شيء آخر؟ أم المقصود أن العبرة في الشعر بصياغته وإدراكه بأفكاره أو معانيه؟ ثم ماذا يعنى الجاحظ بقوله: إنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك؟ هل المقصود من هذا ما يتصل باللفظ من الخارج. ونعنى به دلالة اللفظ على الموسيقى والإيقاع، أو ما يكون بين الكلمات من تلازم يبعد بينها وبين التعقيد والتناسف، أو ما يبيح فيها من سهولة في النطق ومراعاة ما يتصل بمخارج الحروف وحسن أدائها منطوقة؟

إن عبارة الجاحظ التي سقناها لا تكفي في تحديد المقصود بالمعنى، والمقصود

باللفظ : وأما الذى يحدد مفهومه اللفظ والمعنى فهو كتاب البيان والتبيين كله ، ومراجعة ما ينتشر فى ثناباء متعلقا بمدلول الكلمتين . ولواكتفينا فى تحديد ما يعنيه الجاحظ بكلمتى اللفظ والمعنى من عبارته هذه التى أشربا إليها أنفسا لما استطعنا أن نخرج بشئ دقيق عما يعنيه باللفظ والمعنى ، بل ربما كانت فكرة الفصل المسمى بين اللفظ والمعنى أقرب نتيجة يمكننا الحصول عليها من عبارته .

على أننا لو تتبعنا كتاب الجاحظ فى أكثر من موضع ، وعلى الأخص فى المواقف التى يشير فيها إلى تحديد معنى البلاغة ، والتى وقفنا عند بعضها واستمرضناه . وكذلك فى المواقف التى يوجه فيها ملاحظات نقدية أو يقرر فيها حقسائق عن علاقة اللفظ والمعنى لرأينا فى كل ماقرأ أن الجاحظ لم يحدد مفهوم الصياغة التحديد الواضح ، ويبدو أنه ترك هذا التحديد لمن يجيء بعده من الدارسين . فهو مثلا فى تحديده لمعنى البيان يقول :

وقال بعض جمـ...إبذة الألفاظ ونقاد المعانى : المعانى القائمة فى صدور الناس المتصورة فى أذهانهم . والمخلجة فى تفوسهم ، والمتصلة بخواطرهم ، والمخالفة عن فكرهم مستورة خفية ، وبعيدة وحشية ، وبحجوبة مكشوفة ، وموجودة فى معنى معدومة ، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ، ولا حاجة أخيه وخليله . ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره ، وعلى مايلفقه من حاجات نفسه إلا بغيره . وإنما يحصى تلك المعانى ذكرهم لها ، وإخبارهم عنها ، واستعمالهم لإياها . وهذه الخصال هى التى تقربهم من الفهم وتجليهم للعقل ، وتعمل الخفى منها ظاهرا ، والغائب شـ...أهدا ، وهى التى تخلص المتألمس . وتحمل المعتقد ... وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار ، ودقة المدخل ، يكون إظهار المعنى . وكلما كانت

الدلالة أوضح وأنصح ، وكانت الإشارة أبين وأنور ، كان أنفسع وأنجع .  
والدلالة الظاهرة على المعنى الخفى هو البيان الذى سمعت الله عز وجل يمدحه  
ويدعو إليه ويحث عليه وبذلك نطابق القرآن وبذلك أفاخرت العرب وتفاضلت  
أصناف المعجم ، (١)

فهو يفصل بين اللفظ والمعنى فى أول جملة من هذا النص السابق حين يجعل  
الألفاظ جها بذة يعنون بها ، والمعانى نقاداً يرجع إليهم فيها ، حق اسكان الفضيلة  
فى الكلام أو الشعر إنما هى قسمة بين اللفظ والمعنى بعضها يرجع للفظ منفصلاً  
والآخر يتصل بالمعنى مستقلاً .

هذا بالإضافة إلى أن النص السابق يقرر حقيقة غاية فى الخطورة ، بل  
هى أبعد ما يكون عن حقيقة الخلق الأدبى ، فقد جعل الملاحظ للمعنى قبل  
النطق به أو تدوينه وجوداً مستقلاً . فهو يتحدث عن المعانى الموجودة فى  
صدور الناس والمنصورة فى أذهانهم ، والمستورة الخفية ، والمجسوية المكنونة  
كما لو كان من الممكن أن توجد هذه المعانى بدون أن يوجد التعبير عنها ، ولو كنا  
من السذاجة بحيث نصدق مثل هذا لامكننا أيضاً أن نصدق هؤلاء الهفراء  
والموسيقين والمصورين الذين ، لعجزهم عن التعبير ، كثيراً ما يقولون : إن  
روسم طافحة بالبديع النادر من الشعر والتصوير والموسيقى ، واسكنهم لا  
يستطيعون أن يعبروا عنه ، أو لا يهتمون بالتعبير عنه . مثل هذا وغيره لا  
يمكن أن يستقيم فهمه . إذ كيف يمكن أن نتصور معنى لم يخلق بعد ، إن وجود  
معنى يستلزم بالضرورة وجود الصورة التى تعبر عن المعنى سواء أكانت لغة ،

---

(١) البيان والتبيين ج ١ ص ٢٦

أم لمنا موسيقيا ، أم أنونا . إنما لا نستطيع أن نتكلم عن معان لا نملكها بعد ،  
كما لا نملك الرابطة الحية التي مستضم بعضها إلى بعض

وكذلك في غير ما قدمنا من نصوص كثيرة ما نجد الجاحظ حريصا على هذه  
الثنائية بين اللفظ والمعنى ، أو بين المبنى أو اللفظ أو الشكل الخارجى وبين المعنى  
أو المحتوى أو الداخلى فيقول :

وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره ، ومعناه في ظاهر لفظه ،  
فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا ، وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ،  
ومزها عن الاختلال مصونا عن التكلف - صنع في القلب صنيع الغيث في التربة  
الكريمة ، ،

وإصرار الجاحظ على أن ينعت المعنى بالشرف إنما يتضمن إحساسه بأن من  
المعاني ما هو شريف ومنها ما هو غير شريف وأن ليس كل معنى أو كل فكرة  
أو كل موضوع بصالح أن يكون موضوع تأليف أو نظم أو صياغة . وهذه أيضا  
إشارة من الناقد الكبير تضيف إلى جملة ما سبق بجانب من جوانب تحديد الصارم  
للمعنى بعيدا عن لفظه ، كما تؤكد أن اللفظ كسوة المعاني .

وهذه مسألة ترددت كثيرا لدى النقاد العرب ، مسألة تشبيه اللفظ بالحسن  
بالثوب الحسن ، واللفظ القبيح بالثوب القبيح . وإن الالفاظ تكسب المعنى  
رونقا وبهجة ، كما يكسب الثوب الحسن صاحبه حسنا وجمالا . وليس أدل على  
فهم هؤلاء لوظيفة اللغة في الشعر من هذا التشبيه . فاللغة بمعناها الواسع لا يمكن أن  
ينفصل فيها الفكر عن صورته ، كما لا يمكن أن تكون اللغة مجرد غلاف خارجي  
لمحتوى داخلي ، لأنه لو صح هذا لكان هذا من جنس وذلك من جنس آخر ،

فالفلاف عنهم لا يغير طبيعة المحتوى ؛ وإنما هو مجرد حماله تحمل شيئاً مغايراً لطبيعتها .

وهكذا لو تتبعنا كتاب الجاحظ في فصوله المختلفة ، وفي تحديده لمعاني البلاغة والبيان ، وفي نقده للشعر والتعليق عليه . فلن نخرج في فهمه للفظ والمعنى من الحقائق الآتية :-

أولاً : سيادة النظرة المنطقية للغة ، مما أدى إلى أن تشابه البلاغة بالخطابة وأن يرتبط مفهوم الشعر بالنظرة المنطقية للغة ، مما سلب عن اللغة ، أو كاد ، طبيعتها الخيالية ، وعوق من فكرة التوحيد بينها وبين الشعر .

ثانياً : استقلال المعنى عن اللفظ ، فالمعنى يوجد أولاً أو مستقلاً ثم يقيمه اللفظ أو يقتفيه مما يدل على قصور في فهم عملية الخلق الأدبي على وجهها الصحيح .

ثالثاً : المبالغة في العناية بالشكل . فالشعر صياغة وضرب ن النسيج . وجذس من التصوير . وقد تطرف الجاحظ في هذه النظرة حتى كاد الحكم على الشعر عنده أن يكون حكماً على الجمال الخارجى فيه . دون النظر إلى المحتوى أو المضمون الذى كاد أن ينعدم عنده . فأصبح الشكل بذلك مقياساً للبراعة . وانتهى الجاحظ في هذا بمثل ما انتهى إليه الأصمعى الذى سئل : « من أشعر الناس ؟ فقال : « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً . أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً . » (١)

اللقظ والمعنى عند ابن قتيبة :

لا يستطيع ابن قتيبة على كثرة ما قدم لعلوم العربية وآدابها من إنتاج وافر غزير . أن يتخلص من سيطرة النظرة المنطقية للشعر أو يتجرد من سلطان العقل والنزعة التقريرية في تناوله للشعر وتحديد لقيمه .

ومن الغريب أن تجد لابن قتيبة في مقدمة كتابه «الشعر والشعراء» ، وفي مقدمة «أدب الكاتب» كثيرا من النظرات الصائبة في مجال النقد والأدب . ثم نراه في الوقت نفسه يخرج عليك بأراء تكاد تناقض الأولى تماما . فهو قد نادى باستقلال الرأي، وتحكيم النظرة الشخصية، وتجنب الانسياق مع التيار المسائد إلا بعد نظر وفحص وتدقيق . وهو يدعو الناقد عند الحكم على الشعراء ألا يستحسن باستحسان غيره ، وألا ينظر إل المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل ينظر بعين العدل على الفريقين ويعطى كلا حقه (١) . وهذا كلام صائب لا يكاد يختلف عليه أحد . ثم نراه يهاجم مذهب الفلاسفة في النظرة إلى اللغة وزج المنطق الشكلي في دراستها وتذوقها . يقول في مقدمة كتابه «أدب الكاتب» .

« ولو أن هذا المعجب بنفسه الزاوي على الإسلام برأيه نظر من جهة النظر لأحياء الله بنور الهدى والنج اليقين . ولكنه طال عليه أن ينظر في علم الكتاب وفي أخبار الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته، وفي علوم العرب ولغاتها وآدابها، فغضب لذلك وعاداه، وانحرف عنه إلى علم قد سابه له ولأمثاله المسلمون وقل فيه المناظرون له: ترجمة تروق بلا معنى ، واسم يهول بلا جسم . فإذا سمع الغمر والحديث الغر قوله الكون والفساد . وسمع الكيسان والأسماء المفردة

والكيفية والكمية، والزمان والدليل، والأخبار المؤلفة، راعه ما سمع . وظن أن  
تحت هذه الألقاب كل فائدة وكل لطيفة . فإذا طالعها لم يحل منها بطائل . إنما  
هو الجوهر يقوم بنفسه، والمرضى لا يقوم بنفسه ، ورأس الخط النقطة والنقطة،  
لا تقسم، والكلام أربعة أمر وخبر واستخبار . والرغبة ثلاثة لا يدخلها الصدق  
والكذب وهي الأمر والاستخبار والرغبة . وواحد يدخله الصدق والكذب وهي  
الخبر ، والآن حمد الرومان ، مع هذيان كثير . والخبر ينقسم إلى تسعة آلاف،  
وكذا كذا مائة من الوجوه . فإذا أراد المتكلم أن يستعمل بعض تلك الوجوه في  
كلامه كانت وبالا على لفظه وقيدا للمسانة وعيا في المحافل . وغفلة عند  
المناظرين، (١)

وواضح من النص السابق ثورة ابن قتيبة على تيار خطير يوشك أن يفسد  
عقول الشباب لطرافته وجدته والتأثير به ، ليصرفهم ذلك عن النظر في كتاب  
الله وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم . ويخرجهم في الوقت ذاته عن المنهج السديد  
في دراسة علوم العرب ولغاتها وآدابها . وهو لم يقف عند حدود الثورة على  
هذا المذهب الجديد، بل لقد أضاف إلى ثورته سخرية وتهكما لاذعين على أصحاب  
هذا الاتجاه.

ومع ذلك فإذا تركنا هذا الكلام . ونظرنا في آراء ابن قتيبة نفسه في  
مواضع أخرى من كتابه الشعر والشعراء، لرأينا ما يناقض هذه الدعوة  
للمصائبية والحكيمة، بل والثائرة على منهج العقليين والفلاسفة والمناطقية واتهامهم  
هذا المنهج على دراسة الأدب وتذوق الشعر، وفهم كتاب الله وأخبار رسوله .  
فتفكيره لتأليف القصيدة العربية وانتقال الشاعر فيها من الغزل إلى وصف



الناقة إلى المديح ، تفسير لا يدل على دراسة تحليلية أو ذوقية للقصيدة ، وإنما هو تفسير يعتمد على النظرة العقلية الصرفة (١) .

فإذا تجاوزنا تفسيره لبنية القصيدة القديمة ، وتعدد موضوعاتها إلى نقد الشعر ، عرفنا كيف هوى من بين يدي ابن قتيبة كثير من الحقائق الهامة المتعلقة بطبيعة الشعر وحقيقة الخلق الأدبي والنقد على السواء . هذا بالإضافة إلى تورطه في الخطأ الذي حذروا هو منه منذ قليل ، عندما هاجم المناطق والفلاحة وأساليبهم في دراسة اللغة . فليس هناك ما هو أكثر تأمراً بالمنطق ، وبالانزعة الإحصائية الحسابية التقريرية من نقد ابن قتيبة للشعر ، حين أخضع الشعر لثلاثة الحادة الصارمة بين اللفظ والمعنى معتمداً الحصر المنطقي طريقاً ومنهجاً ، ضارباً عرض الحائط بكل ما حذروا منه سابقاً . يقول :

تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب

أولاً : ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه ، كقول القائل في بعض بني أمية

|                             |                         |
|-----------------------------|-------------------------|
| فهي كفه خير من ريحه عبق     | من كف أروع في عرينه شمع |
| يفضى حياء ، ويفضى من مهابته | فأيكلم إلا حين يتشم     |

وكقول أوس بن حجر :

أيتها النفس أجلى جزءا إن الذي تحذرين قد وقعا  
وكقول أبي ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع  
ثانياً : وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشت لم تجد هناك فائدة

في المعنى كقول القائل :

ولما قضينا من مني كل حاجة      ومسح بالآركان من هو ماسح  
وشدت على حذب المهارى وحالنا      ولا ينظر القادى الذى هو رائج  
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا      وسات بأعناق المطفى الأباطح

ويقول تعليقا على هذه الأبيات :

هذه الألفاظ كما نرى ، أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع ، وإن نظرت  
إلى ما تحتها من المعنى وجدته : ولما قطعنا أيام مني ، واستلنا الأركان ، وطالينا  
إبلنا الأضياء ، وهضى الناس لا ينتظر القادى الرائح ، ابتدأنا فى الحديث ،  
وسات المطفى فى الأبطح :

ويقول :

وهذا الصنف فى الشعر كثير ، ويذكر شاهدا آخر عليه قول جرير :  
بارت الخليل ولوطوع ما بانا      وقطعوا من حبال الوصل أقرانا  
إن العيون التى فى طرفها حور      قتلننا ثم لم يمين قتلانا  
يصر من ذا القلب حق لا حراك له      ومن أضعف خالق الله إنسانا

ثالثا : وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ، كقوله لبيد بن ربيعة :

ما طاب للمرء الكريم كنفسه      والمرء يصاحبه المجلس الصالح

ويذكر من هذا الضرب قول الفرزدق :

والهيب ينهض فى الشباب كأنه      ليل يصيح بجائبه نهار

رابعا : وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه كقول الأعشى فى امرأة :

وفرما كأقحى      غذاه دائم المثل

كما شيب براح بسا      رد من غسل النحل (١)

وليس هناك شيء يرضى المناطق وأصحاب النظرة العقلية للغة والشعر أكثر من هذا التقسيم الذي يحول بيننا وبين رؤية الشعر في كامل رحابته ، كما لا يخفى أن مثل هذا التصنيف الشكلى لا يباعده بين الناقد وبين المفهوم الحقيقى للفن فحسب ، بل ويدل على عجز تام عن تفسير الجمال ، لأن الاسس التى يلتزمها لنفسه ويلزم بها غيره لا تمنحنا الوسيلة الصحيحة لفهم الشعر وتذوقه ونقده باعتباره عملا كاملا لا تستقل فيه الاجراء بالقيمة .

وقبل أن نستطرد فى مناقشة هذا التقسيم يجدر بنا أن ندرك أولا ما الذى كان يعنيه ابن قتيبة من كلمتى النقط والمعنى . وليس من شك فى أن هذه العواهد التى ذكرها لكل نوع كقيلة بأن تكشف لنا عن حقيقة الكلمتين عنده . فإذا تركنا الضرب الأول الذى حسن لفظه وجاد معناه إلى الضرب الثانى الذى يحسن لفظه ويحلوه حتى إذا فتشته لم تجد وراءه كبير معنى فسنجد أنه يصف الآيات

ولما قضينا من منى كل حاجة ومصح بالاركان من هو ماسح

بأنها أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع . فكان كل ما فيها من جمال إنما يعود إلى الشكل الحساسرجى للألفاظ ، وواضح من كتابته أن ما يعزوه من جمال للألفاظ ليس إلا تكوينها الصوتى والموسيقى ، وما يكون بينها من إيقاع حسن ، أو من تلاؤم فى المخارج والمطالع والمقاطع . فكان كل ما ينتسب للفظ عند ابن قتيبة إنما هو وقع الكلمات فى الأذن وحسن تأثيرها على السمع ، ويرى أن هذا منفصل عن المعنى تماما . وإذا كان المعنى عنده شيئا آخر فما هو ؟ ومن يريد الإجابة على هذا السؤال لابد أن يرمى إلى الضرب الثالث الذى جاد

معناه وقصرت ألفاظه، وبدراستنا للشواهد التي تمثل بها لهذا النوع نرى أن ابن قتيبة لا يعتبر الشعر ذا معنى إلا إذا اشتمل على حكمة أو مثل أو فمكرة فلسفية أو معنى أخلاقي، أما ما عدا هذا من مجرد التصوير لحالة نفسية أو التعبير عن موقف نفسي أو إنساني فلا يعد عنده معنى. ودليلنا على هذا أمثلة القسم الثالث، وشرحه لأبيات عقبة ابن كعب بن زهير، فقد قال في شرحها: وإذا نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى، واستلنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنواء، ومضى الناس لا ينتظر الفاذى الرائح. ابتدأنا في الحديث. وسارت المطى في الأبطح.

وهذا الشرح وحده كفيلاً بأن يرى القاصد بكلمة المعنى عند ابن قتيبة. فهو قد أحال التفقيش في هذه الأبيات فلم يجد فيها حكمة أو مثلاً أو فكرة أخلاقية أو فلسفية، فاتهمها من أجل ذلك بالقصور والعجز. نعم، ليس فيها ما في بيت أبي ذؤيب الذي استشهد به على جمال اللفظ والمعنى على السواء والذي ينطوى على حكمة إذا يقول:

والنفس راغبة إذا رغبتها      وإذا ترد إلى قليل تنقع

وليس فيها كذلك ما في بيت حميد بن ثور الذي اعتبره من أمثلة الضرب الأول الذي يطمع فيه كل شاعر. والذي يقول فيه حميد:

أرى بهرى قد رابنى بعد صحة      وحسبك ذاء أن تصح وتسلما

وليس فيها أيضاً ما في أبيات الحزين الكنانى التي يمدح بها عبدالله بن عبد الملك بن مروان من اتلاف وانتظام بين صفات المدح التي جمعها الشاعر في البيتين، ومن مראה في الجمع بين الحياة والممابة بطريقة بارعة، أحسن فيها ابن

قتيبة أن الشاعر قد خرج علينا بفكرة جديدة حين جمع بين المؤلف والمنتظم من الصفات المرتبطة بمعنى الهيبة في قول الشاعر :

في كفه خيزران ريحه عبق من كف أروع في عرينه شمم  
يفضي حياء ، ويفضي من مهايته فاكلم إلا حين يبتسم  
وأغلب الظن أن الذي أعجب ابن قتيبة في قول أوس بن حجر :

أيتها النفس أجمل جـزعاً إن الذي تحذرين قد وقعا

ليس هو التعبير عن حالة نفسية استطاع الشاعر أن يحققها تحقيقاً رائعا في كلماته البسيطة عندما أشاع الإحساس بالجزع على موت صاحبه واللوعة لرفاقه. ذلك الفراق الذي ظل يشغل ذهن الشاعر أمدا طويلا ، فهو مشفق على نفسه من تلك اللحظة التي يبلغ فيها القضاء أجله ، ويختلف فيها الموت صاحبه منه . هذا الترقب المرير المزوج بالإشفاق والقلق والخوف ، والذي أحسن الشاعر التعبير عنه بقوله : إن الذي تحذرين قد وقعا .

نقوله أغلب الظن أن ابن قتيبة لم يوجب في البيت بهذه المشاعر كلها وإنما الذي أعجبه فيها أنها حملت حقيقة من حقائق النفس ، وهي عجز الإنسان العاجز أمام قوة الموت ، ونسى ما عدا هذا من مجرد التعبير عن معنى الحزن اللاذع الذي يلاقي قلب الشاعر لفقدانه صاحبه .

ليس لدينا من شك إذن ، بعد دراسة الشواهد التي تمثل بهما ابن قتيبة من أن كلمة المعنى عنده هي الأفكار الفلسفية والخلقية الخاصة ، أو التصورات الغريبة أو الطرائف النادرة . أما مجرد التصوير الفني لحالة نفسية أو شعورية خاصة فليس من المعنى في شيء .

وعلى أساس من هذا التحليل السابق لمفهوم كلشى اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة نرى أن ناقدا قد وقع فيها وقع فيه الجاحظ من خطأ فى تصويره للشعر وارتباط مفهومه لديه بالنظرة المنطقية للغة ، كما شارك الجاحظ أيضا فى فكرة استقلال المعنى عن اللفظ ، واستقلال اللفظ عن المعنى . ولكنه لم يكتف بهما . بل أضاف إلى أخطاء الجاحظ أخطاء أخرى خطيرة نذكر منها ما يأتى :

أولا : أن الشعر الذى يخلو من مضمون أخلاق أو فلسفى أو طوائف غريبة أو قصورات نادرة لا يعتبر شعراً ذا قيمة ، وبهذا يعلق جودة الشعر على مضمونه مستقلا عن الصياغة والتصوير .

ثانيا : جعل للالفاظ دلالات مفردة أو مستقلة ، ولم يقطن إلى أن الالفاظ فى الشعر ليست انما أو غارج ومقاطع فحسب ، وإنما هى تتداخل وتتجاوز بإشعاعاتها حدودها الاعادية ، وتكتسب كل كلمة من التى تليها معانى جديدة ما كانت لتكون لولا السياق الذى يجمعها ، والبناء الذى انتظمها . وأن المفارقات فى المعنى لا تكون إلا لمفارقات فى البناء ، وفى سياق الالفاظ وتداخلها واتلافها .

ثالثا : المعنى فى الشعر عنده هو مجرد المحتوى المنطقى للكلام بدليل تفسيره لمعنى أبيات عقبة بن كعب بن زهير التى أشرنا إليها سابقاً ، فقد حصر تفسيره لمعنى هذه الايات فى إعطاء المضمون الفكرى لها ، ومن هنا جاء مفهومه للمعنى محدوداً وقاصراً . فليست معنى اللفظة فى الشعر مجرد الموضوع المقابل لها ، بل يشمل جميع الارتباطات التى تبعتها اللفظة مفردة وبجتمعة مع غيرها . فوظيفة اللغة فى الشعر ليست مجرد الإشارة إلى الشيء ، وإنما لغة فى

الشعر مكونات ثنائية وثلاثية ورباعية كما يقول كولردج (١).

رابعاً : أهمل ابن قتيبة الشكل في الشعر إلى حد كبير . وإهمال الشكل على هذا النحو لا يساعدنا ، كما عرفنا من دراستنا السابقة ، على تقويم العمل الفني ، فقد فصل ابن قتيبة الشكل وأخذ يقدره كما لو كان شيئاً خارجياً تغلف به المضمون ، حتى أصبح العمل الفني أشبه بحبة الدواء المغلفة بخلاف من السكر . ولقد سبق أن فصلنا الكلام عن هذا الاتجاه الذي يجعل للمضمون كل قيمة على حساب الشكل ، وقلنا إن الفن في هذه الحالة أن يتمتع باستقلاله عن السياسة والتاريخ والمجتمع والفكر الخالص والفلسفة ، أو أي مضمون آخر ، وتصبح القصيدة في هذه الحالة شأنها شأن أي مقال فلمفى أو اجتماعى ، وإن هذا ما يجافى طبيعة الفن الشعرى .

مع ابن المعتز وقدامة بن جعفر

وإذا تركنا ابن قتيبة إلى الشاعر الناقد عبد الله بن المعتز ، وتصفحنا كتابه البديع وجدناه يخصص كتابه هذا للرد على أصحاب المذهب الجديد في الصناعة الشعرية ، ذلك المذهب الذى ظهر بظهور بشار بن برد ، والذى نما وتطور حتى أصبح علامة مميزة لشعر أبى تمام الذى تبلورت عنده الصناعة الشعرية وهذه النقاد إماما لهذا الاتجاه الشكلى فى الفن .

ألف ابن المعتز كتابه البديع على أمر هذه الضجة التى أثارها أصحاب المذهب الجديد مدعين أنهم قوم أبدعوا فى الصياغة الشعرية والتجويد الفنى ، وأنهم حققوا ما لم يحققه القدماء فى استعمال المجاز والاستعارة ومحسنات القول

---

(١) راجع ما ذكرناه من رأى كولردج فى لفنى واللفظ .

من تجنيس وتورية وطباق وغير هذا وذاك من أنواع البديع المروفة . ولقد أراد ابن المعتز أن يثبت بكتابته هذا أن في شعر الأوائيل وفي القرآن الكريم ، وأحاديث الرسول كثيرا من هذه الاستعارات التي يزعم المحدثون أنهم أصحابها وعطروها ، وكل ما في الأمر أن الأوائيل قسد وقعوا عليها بطريقة تلافائية عفرية ، وأن المحدثين قد جذبوها جذبا ، وقصدوا إليها قصدا .

وعلى الرغم من أن ابن المعتز كان له هدف نقدي هام في كتابه ، فقد جعل أساسا له تلك الدراسة المقارنة بين المحدثين والقدماء ، وعلى الرغم مما أضافه ابن المعتز من إضافات هامة في المصطلحات البلاغية التي ذكرها وجمعها في كتابه ، فإن فكرة الفصل بين الشكل والمضمون ، أو بين اللفظ والمعنى كانت سائدة على تفكير ابن المعتز . فهو في الفصل الذي تعرض فيه ( لمحاسن الكلام والشعر ) (١) قد ذكر كثيرا من أبواب البيان والبديع واعتبرها حلية يحمل بها الشعر ويحسن ، واعتبر الألفاظ والصور الفنية شكلا من أشكال التزيين للشعر ، ومن ثم كان المعنى عنده هو الجوهر والألفاظ وسائل من التزيين والتميق .

أضف إلى هذا أن كل ما تعرض له ابن المعتز من محاسن الكلام والشعر كان تقسيما لأبواب هذه المحاسن واستشهادا لها . فهو يتحدث عن الاستعارة ، والطباق والجناس ورد الاعجاز على ما تقدمها ، والمذهب للكلام ، ثم يذكر غير هذه المحاسن محاسن أخرى تنصل بما عرف بعد ذلك بعلم البديع ، مثل الالتفاف ، والاعتراض ، والرجوع ، والخروج من معنى إلى آخر ، وتأكيذ المدح بما يشبه الذم ، وتجاهل للعارف ، والزل الذي يراد به الجذ ، وحسن



التضمين والتعريض ، والكناية ، والإفراط في الصنعة ، وحسن التضمينه .  
وإعانت الشاعر نفسه في القوافي وحسن الابتداء وغير هذا من موضوعات تتصل  
بالصنعة الشعرية والصياغة الفنية .

غير أن دراسة ابن المعتز لهذه الصنعة الشعرية لم تستطع أن تحدد لنا  
العلاقة بين الصورة الشعرية والتعبير الشعري ، وهل هي علاقة الأجزاء بالكل ؟  
أم علاقة الشيء المستقل المنفرد بقيمته .

والحقيقة أن ابن المعتز . على الرغم مما أضافه من دراسة نافعة في مجال  
الصنعة الجديدة . كان ما يزال متأثرا بعبارة الجاحظ القديمة التي جعلت  
الشعر صياغة وضربا من النسيج وجعلنا من التصوير . ولم يستطع كتابه  
ابن المعتز أن يقدم إلينا مفهوما محددًا لعملية الخلق الأدبي التي يدور فيها  
الشكل الخارجي في المضمون ذوبانا كاملا . كما لم يستطع ، وهو بصدد  
دراسة للصور الشعرية وهذا هو موضوع كتابه الاسامي ، أن يوضح لنا  
العلاقة الحية بين التعبير والجمال . أو ما يسمى بالتعبير العاري والتعبير  
المزخرف . بل لقد بدأ من دراسته أنه يفصل بينهما وذلك حين جعل اللفظ  
ينصرف إلى أن الصورة الخارجية للشعر ضرب من الصنعة والتزييق . وليس  
جزءا لا يتجزأ من المعنى .

أما قدامة بن جعفر فقد كان أكثر العرب تأثرا بالنظرة المنطقية للغة  
وأبعدهم فهما للطبيعة الشعر وحقيقته وقد أثر هذا بدوره تأثيرا واضحا في  
فهمه للعلاقة بين اللفظ والمعنى أو بين الشكل والمضمون في الشعر . ويكفي  
أن تراجع تعريفه للشعر حتى ترى إلى أي حد كان قدامة ضحية من  
الضحايا المشهورين الذين أفسدت أذواقهم سيطرة المنطق للعقل وطغيانه

على تفكير بعض المشتغلين بالدراسات البلاغية والنقدية . وانشطرا الآن فى تعريفه للشعر . بقول قدامة :

« انه قول موزون مقفى يدل على معنى . فقولنا « قول ، دال على أصل الكلام الذى هو بمنزلة الجنس للشعر ، وقولنا (موزون) يفصله عما ليس بموزون . إذ كان من القول موزون وغير موزون . وقولنا (مقفى) فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف وبين ما لا قوافى له ولا مقاطع . وقولنا « يدل على معنى » يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى وما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى . » (١)

وهذا التعريف فوق ما فيه من محافاة ظاهرة لطبيعة الشعر ، أشبه ما يكون بالقاعدة الشعرية التى لا مكان لها فى البلاغة ولا فى الفن ، والتى ترجع اللغة إلى المنطق غير عابئة بما فى لغة الشعر من دلالات أخرى . من أجل ذلك جاء تعريفه للشعر تعريفا عاجزا قاصرا . فالجميع كل كلام موزون مقفى يدل على معنى يعتبر شعرا . ومع ذلك فقد حاول قدامة أن ينقل إلى موضوع الجودة والرداءة فى الشعر ، فذكر أن فى الشعر ما هو جيد ، وما هو رديء ، ومنه ما هو وسط . ولكنه حين بحث فى أسباب الجودة والرداءة عاد إلى التقسيمات الشكلية فذكر أن عناصر الشعر أربعة : اللفظ والوزن والقافية والمعنى . ثم لا يكتفى بهذا وإنما يهده ولعه بالتقسيم والتعريف إلى أن يصنع من هذه العناصر السابقة اثنتا عشرة جديدة ، فهو يرى أن من هذه العناصر ما يتألف بعضها ببعض ، فأخرج من العناصر الأربعة السابقة أربعة اثنتا عشرة .

١ - اثنتا عشرة اللفظ مع المعنى  
٢ - اثنتا عشرة الوزن مع اللفظ .

٣ - ائتلاف المعنى مع الوزن . ٤ - ائتلاف المعنى مع القافية (١).

وهذه الائتلافات على فسادها ، وما فيها من تفتيت ظواهر لوحدة العمل الفني : مما قد يشير إلى أن لكل ائتلاف قيمته المستقلة أو المنفصلة عن الائتلاف الآخر ، نقول إن هذه الائتلافات لم تستطع أن تقدم بين يدي القارئ بالتحليل والدراسة التطبيقية للشعر ما يوضح تأثير هذه الائتلافات في جودة الشعر أو رداءه .

وعندما أراد قدامة في فصله الثان من كتابه أن يوضح نعوت الجودة الذي وزعها على عناصر الشعر مفردة ومركبة كما رأينا ، تسارل كل عنصر بالكلام كما لو كان عنصرا مستقلا له صفاته التي يستمدّها من ذاته لامن العناصر الأخرى وعندما تعرض لنعوت اللفظ الجيدة قال :

« أن يكون سمعا سهل من خارج الحروف من مواضعها . عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة » .

وهنا يتلاقى قدامة مع الجاساحظ في عبارته المشهورة . كما استشهد ببعض الأشعار التي اعتمد عليها ابن قتيبة في مقدمته وهو بصدد الحديث في محاسن اللفظ .

وذكر قدامة في كلامه عن المبالغة في الشعر أنه « لا خير على الشاعر فيما يسوق من «مان ، رفيعة كانت أم وضیعة ، « حميدة كانت أم ذميمة ، « حقا كانت أم كذبا . ذلك أن المعاني كالمادة للشعر ، والشعر فيه كالصورة . فليس فحش المعاني في نفسه بما يزيل جودة الشعر ، كما لا يهيب النجاسة

رداءة الخشب في ذاته . (١) وكذب المعنى لا يتضح به الشعر . ثم يذكر أن  
قدماء اليونان قالوا : « أحسن الشعر أ كذبه » (٢) بل ويسند هذا القول أحيانا إلى  
أرسطو نفسه . (٣)

ويتضح لنا من النصين السابقين أن مادة الشعر وهي المعاني ليست بذات أثر  
فعال في شكله الخارجى أو صورته التى هى الفاظه . ويكفى أن يشير قدامة إلى  
أن المعانى فى الشعر كالخشب ، فليست رداءة الخشب عيبا فى ذاتها وإنما الذى  
يعيب التجارة صنعها أو شكلها الخارجى . وفى هذا التفسير انفصال ظاهر بين  
المادة والجوهر أو بين الروح والجسد . وفيه كذلك تعليق الحكم على العمل  
الفنى بشكله الخارجى الذى هو عند قدامة شئ آخر غير مادة الشعر ،  
باعتبارها مجرد مادة لا حياة فيها . وإنما الحياة كلها فى الصورة الخارجية  
للعمل الفنى .

وما يؤكده جدو ح قدامة إلى الشكل جنوحا ظاهرا كلامه عن البلاغة  
إذ يقول : « وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء . واعتدال  
الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ . وعكس ما نظم من بناء ، وتأخير العبارة  
بألفاظ مستعارة . وإيراد الأقسام موفورة بالتمام . وتصحيح المقابلة بمعان  
متعادلة . وصحة التقسيم بإتقان النظم . وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف .  
والمبالغة فى الوصف . بتكرير الوصف . وتكافؤ المعانى فى المقابلة والتوازي .  
وإيراد الواحى . وتمثيل المعانى ... فهذه المعانى مما يحتاج إليه فى بلاغة

(١) المرجع السابق من ٣٦ ، ٣٨ .

(٢) المرجع السابق من ١٥ ، ١٦ ، ٣٧ .

(٣) نقد النثر من ٩٠ والمدخل فى النقد الأدبى من ٢٦٥ .

المنطق . ولا يستغنى عن معرفتها شاعر ولا خطيب ، (١) .

ومن يتبع هذه الأوصاف التي وصف بها قدامة البلاغة يستطيع أن يدرك على الفور مدى اهتمامه بالشكل الخارجي، وبالزربق والتنميق اللذين هما عنده عماد البلاغة وسر النصاحة . ويكفي أن تلتقي نظرة على ما استشهد به من أشعار لهذه الصفات البلاغية حتى ترى أي مفهوم كان يحمل قدامة للشعر . فمثال الترصيع عنده قول الحسناء :

حامى الحقيقة ، محمود الخليفة ، مهدي الطريقة ، نفاع وضرار  
جوابه قاصية ، جزار ناصية عقاد ألوية ، للخيال جزار

ويعمل لاعتدال الوزن بقول القائل : « اصبر على حر اللقاء، ومنعنى النزال » . فاللقاء والنزال على وزن واحد . ويستشهد على عكس ما نظم من بناء بقوله : « أشكر من أنعم عليك ، وأنعم على من شكرك . ومثل قولك اللهم أغنى بالفقر إليك ، ولا تفقرني بالاستغناء عنك » ومثاله في الشعر :

قد يجمع المال غير آكله      ويأكل المال غير من جمعه

وهكذا نلاحظ أن هذه العناصر التي جمعها قدامة وجعلها أصلا في البلاغة كلها أمور تتعلق بالافتنان باللفظ وتحليته واللعب به ، وهي جميعها من سمات المذهب الجديد ، مذهب البديع الذي شغل الشعراء المجددين ووجدوا فيه مجالا لإظهار البراعة وتحقيق الإبداع والإغراب ، وكان هذا كله نتيجة لإيمان الشعراء المجددين بأن القدماء لم يتركوا لهم شيئا من المعاني فقد أتوا على معظمها، ولم يبق من سبيل أمامهم غير التجويد الفني لمعان قديمة وتحليتها

فانصرفوا إلى العناية بالشكل يستنفدون فيه كل طاقاتهم ، وتبعهم القواد في ذلك، فظفر الشكل الخارجي للشعر عندهم بأكثر عناية .

مع ابی ہلال العسکری وابن رشیق :

وظالت هذه المقابلة بين اللفظ والمعنى سائدة ومسيطر على عقلية النقاد العرب فترة طويلة . وما هو ذا أبو هلال العسكري في أواخر القرن الرابع الهجرى لا يكاد يختلف عن الجاحظ في تصوره للعمل الفني ، وفي اهتمامه بجانب اللفظ والعمالة بالشكل الخارجى للشعر الذى هو فى رأيه مجال الحكم وميدان المجد والبراعة فى الفن . فقد صرح فى أكثر من موضع بأن الكلام لا يحسن إلا بسلاسة وسهولة ونهايته ، وتخير لفظه ، وإصابة منناه ، وجودة مطالعه ، ولين مقاطعه ، واستواء تقاسيمه ، وتعادل أطرافه ، وتشابه أعجازه بهواده ، وموافقة مآخيره لمبادئه ، مع قلة ضروراته ، بل عدما أصلا ، حتى لا يكون لها فى الألفاظ أثر ... فنجسد المنظوم مثل المنشور فى سهولة مطالعه وجودة مقطعه . وحسن وصفه ونأليفه . وكال صوغه وتركيبه . فإذا كان الكلام كذلك كان بالقول حقيقة . وبالتحفظ خليقا (١) .

وما أشد الشبه بين هذه السمات وبين كلمات الجاحظ التي مرت بنا في كتابه البيان والتبيين ، والتي أرجعت كل قيمة في العمل الفني إلى شكله الخارجي . كما أن في كلمات أبي هلال تأمرا واضحا بمنهج قدامة وفهمه للأمر وعنايته بالاعنعة واهتمامه بالسمات الخ بها . وقد يحاول بعض المحدثين تبرير

ما في كلام هؤلاء وعباراتهم . ويأخذون في تأويلها بما لا يتفق مع مضامينها الحقيقية، فيذهبون إلى أن الجاحظ وقدامة وأبا هلال حين يتحدثون عن الشكل الخارجى لا يعنون إلا الصياغة . واللفظ عندهم ليس مجرداً عن المعنى . وأنهم حين يتحدثون عن الالفاظ إنما يريدون التأليف والنسج والوشى والتعبير والتصوير وما إلى ذلك من كلمات قد يذهب بعض النقاد المحدثين إلى مثل هذا التفسير<sup>(١)</sup> . ولكنه تفسير في الحقيقة بعيد عن الواقع . لأن المتنبع لأقوال الجاحظ ، وأبي هلال ، وقدامة وغيرهم ممن نهجوا هذا المنهج في دراسة الشعر لا ينبغي أن يقف عند جعل أو عبارات . فإن الوقوف عند بعض هذه العبارات والاكتفاء بذلك مضلل أبلغ التضليل . وإنما النافع أن ندرس مفهوم هؤلاء للغة والشعر من خلال كتاباتهم . وأن نلمس اتجاههم العام الذى هو في الحقيقة الضوء السكشاف الذى سوف يمنعنا من الوقوف على الحروف ، وسوف يظهر المدلول الحقيقى لهذه العبارات التى تبدو عامة وغامضة ، والتى قد يساء تفسيرها إذا أخذت منفصلة ، أو فمرت تفهيرا آخرافياً مهمورا عن الاتجاه العام لتفسيرها كأنها ومنهجها في فهم اللغة .

فقد تنهت عن عبارات أبي هلال والجاحظ وغيرهما على مفهوم الصياغة كما تنطبق على مفهوم اللفظ . ولكن الذى يحدد لنا الحقيقة هو دراستنا لمعى السكابين واتجاهها العام فيما ألفا من كتب .

ومن هذا الذى يشك في جنوح أبي هلال للشكل المحض ، وهو الذى يكرر عبارة الجاحظ في قوله : « وليس الشأن في إيراد المعانى ، لأن المعانى

---

(١) قضية اللفظ والمعنى . بدوى طبائنه . مجلة الأعلام العدد السادس سنة ١٩٦٥ ومحمد

زطلول سلام في تاريخ النقد العربى ج ٨ ص ٦٦ ، ٦٧ . .

يعرفها العربي والمعجمي والقروي والبدوي . وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه . وزاياه ونقائه . وكثرة طلاوته ومائه . مع صحة السبك والتركيب . والخلو من أود النظم والتأليف . وليس يطالب من المعنى إلا أن يكون صوابا . ولا يقتنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت (١) .

ولماذا نذهب بعيدا ؟ فقد أشار ناقد عربي قديم هو ابن رشيق القيرواني في القرن الخامس الهجري إلى هذه الحقيقة التي نحاول بيانها في هذه الفصول . فهو يصرح إلى أن « من الناس من يؤثر اللفظة على المعنى فيجعلها غايته ووكده . وهم فرق : قوم يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالة على مذهب العرب من غير تصنع ، كقول بشار :

إذا ما غصبتنا غصبة مضرية      هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دما  
إذا ما أعزنا سيدا من قبيلة      ذرى منبر هـلى علينا وملاها

وهذا النوع أدل على القوة . وأشبه بما وقع فيه من موضع الافتخار . وكذلك ما مدح به الملوك يجب أن يكون من هذا النوع .

وفرقة أصحاب جليلة وعميقة يلا طائل معنى إلا القليل النادر . كآبي القاسم ابن هانئ ومن جرى مجراه . فإنه يقول مذهبه :

أصاحت فقالت وقع أجرد شيطم      وشامت فقالت : لمع أبيض مخدّم  
وما ذعرت إلا لجرس حليم      ولا رفعت إلا برى في مخدّم



وليس تحت هذا كاه إلا الفساد ، وخلاص المراد ، ما الذى يفيدنا أن تكون هذه المنسوب بها لبست حليها . فتوهمته بعد الإصاخة والرمق - وقع فرس أو ملح سيف ، غير أنها مفزوة فى دارها ، أو جاهلة بما حملته من زيتها ، ولم يخفف عنه مراده ، أنها ترقبه .

ومنهم من ذهب إلى سهولة اللفظ فعنى بها ، واغفر له فيها الركاكة واللين المفرط ، كإنى العتاهية ، وعباس بن الاحنف . ومن تابعهما .

ويقول : « وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى . سمعت بعض الخذاق يقول : قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمنا ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلباً . فإن المعانى موجودة فى طباع الناس ، يستوى الجاهل فيها والحاذق . ولكن الفعل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك ، وصحة التأليف ... وبعضهم وأظنه ابن وكيع ، مثل المعنى بالصورة ، واللفظ بالكسوة ، فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها ، بن اللباس فقد بخست حقها ، وتضاءل فى عين مبصرها ، (١) .

وعلى الرغم من أن لابن رشيق بعض الملاحظات التى قد تشير إلى ضرورة التلاحم بين اللفظ والمعنى فإنه لم يستطع أن يسلم هو نفسه من هذه القسمة . كما لم يتمكن من تحديد الوحدة بين اللفظ والمعنى على أساس من دراسة لطبيعة الألفاظ ، أو من تصور واضح لطبيعة اللغة فى الشعر فهو يقول :

« اللفظ جسم وروحه المعنى » وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان

نقصا للشعر ، وهجنة عليه كما يعرض لبعض الأجسام من المريج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح . وكذلك إن ضعف المعنى واختل بمعنى كان اللفظ من ذلك أوفر حظ كالذى يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ ، وجريه فيه على غير الواجب قياسا على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح ، فإن اختل المعنى كله وفسد بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيه ، وإن كان حسن الطلاوة في السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأى العين إلا أنه لا ينتفع به ، ولا يفيد فائدة . وكذلك إن اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصلح له معنى لانا لا نجد روحا في غير جسم البتة (١) .

وفي هذا النص من ابن رشيق إشارات صائبة لضرورة الالتحام بين اللفظ والمعنى ، ولو أمكن لهذه الفكرة أن تقبلور عند ابن رشيق ، وأن تدرس دراسة علمية ذوقية مستفيضة ، ومدعمة بالشواهد والتحليل لكان من الجسماني أن نقضى على هذه الثنائية التي شاعت بين اللفظ والمعنى أمدأ طويلا . ويمكن ابن رشيق لم يعالج هذه القضية في كتاب على أسس منهجية ذوقية كما فعل عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم كما سنرى .

وعلى الرغم من أن في كلمات ابن رشيق السابقة ما يوضح طبيعة العلاقة بين اللفظ والمعنى في العمل الفني فإن مفهوم الخلق الأدبي ، باعتباره كلا لا يتجزأ ولا ينفصل فيه لفظ عن معنى كما لا يسبق فيه المعنى اللفظ ، وإنما هما عنصران ملتحمان يولدان في وقت واحد . هذا المفهوم لم يكن قد استوى في نفس ابن رشيق . يدل على ذلك بعض كلامه ، وذلك حين يقول في النص

السابق ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر، وهجنة عليه، كما  
يمرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والدور، وما أشبه ذلك من غير  
أن تذهب الروح . .

فهو هنا يميز إمكانية سلامة المعنى من اختلال اللفظ، كما يميز استقلال الروح  
عن الجسد . فيرى أن في الشلل والعرج والدور هجنة حتى ولو سلمت الروح .  
وقد يكون للجسد جمال وللروح جمال، ولكنه لم ينعقد العلاقة بينهما ولا ما ينفيه  
كل منها على الآخر في شبه تفاعل حي .

#### مع ابن سنان الخفاجي:

ولابن سنان الخفاجي دراسة نافذة للكلمات من حيث هي أصوات مسموعة،  
والعلاقات التي تنشأ من تباعد مخارج الحروف وتقاربها . كما أشار لإشارات  
هامة لمزايا الحروف وأشكالها وطبيعتها . وذكر أن الحروف تجري من السمع  
بجري الألوان من البصر، وأنها تختلف باختلاف مقاطع الصوت ثم أبان عن  
مخارجها وصفاتها (١).

ولكنه عند تحديد ما يبر الحسن عن عناية كبيرة باللفظ المفرد وبيان  
ما يمكن أن يكون فيه من تلازم أو انسجام صوتي ، حتى إذا ترك اللفظ  
المفرد إلى القسم الثاني وهو الألفاظ المنظومة لم يأت بما ينفع في هذا المجال،  
ولم تكن لديه القدرة على تتبع الخصائص التي تنشأ من تقابل الكلمات  
وتداخلها ، أو ساعاه أن يترتب من علاقات موسيقية أو نغم أو إيقاع .  
كما لم يبحث في علاقات الصوت بالمعنى ، ووظيفة النغم أو الوزن أو الموسيقى

---

(١) سر الفصاحة من ص ١٥-٢٥

الداخلية ، ومصادر هذه الأصوات في الكلام المنظوم ، وارتباط هذا كله بالعاطفة أو الانفعال في الشعر على نحو ما رأينا في الفصل الذي عقده كولردج عن الوزن ، وعلاقته بالعمل الفني ، وارتباطه بالإحساس والمعنى ، وعوامل تأثيره في النفس .

يقول ابن سنان الخفاجي :

« إن النصيحة على ما قدمنا نعت للألفاظ إذا وجدت شروط عدة ... وتلك الشروط تنقسم إلى قسمين : فالأول منها يوجد في اللفظة الواحدة على انفرادها من غير أن ينضم إليها شيء من الألفاظ تؤلف معه ، والقسم الثاني يوجد في الألفاظ المنظومة بعضها مع بعض .

فأما الذي يوجد في اللفظة الواحدة فتأنيدها أشياء :

الأول : أن يكون تأليف تلك اللفظة من حروف متباعدة الخارج . وعلة هذا واضحة ، وهي أن الحروف التي هي أصوات تجسرى من السمع بحسرى الألوان من البصر ، ولا شك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة .

والثاني : أن تجد التأليف اللفظة في السمع حسنا ومزينة على غيرها ، وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة ، كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حسنا يتصور في النفس ويدرك بالبصر والسمع دون غيره مما هو من جنسه ، كل ذلك لوجه يقع التأليف عليه ... وليس يخفى على أحد أن تسمية الفصن غصنا أو فطنا أحسن من تسمينه عسلوجا .

والثالث : أن تكون الكلمة كما قال أبو عبيد الجراح غير متوعدة وحشية كقول أبي تمام :

لقد طلعت في وجه مصر بوجهه بلا طائر سعد ولا طائر كهل  
فإن كهلا هاهنا من غريب اللغة ، وقد روى أن الأصمعي لم يعرف هذه  
الكلمة وليست موجودة إلا في شعر الهزائين .  
والرابع : أن تكون الكلمة غير ساقطة عامية كما قال أبو عثمان أيضا . ومثال  
الكلمة العامية قول أبي تمام :

جلبت ولانوت مبد حر صفحته وقد تفرعن في أفعاله الأجل  
فإن - تفرعن - مشتق من اسم فرعون ، وهو من الفاظ العامة .

والخامس : أن تكون الكلمة جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة ،  
ويدخل في هذا القسم كل ما ينكره أهل اللغة ، ويردده علماء النحو من التصرف  
الفاسد في الكلمة . وقد يكون ذلك لأجل أن اللفظة بعينها غير عربية . كما  
أنكروا على أبي الشيص قوله :

وجناح مقصوص تحيف ريشه ريب الزمان تحيف المقرض  
وقالوا : ليس المقرض من كلام العرب .

والسادس : أن تكون الكلمة قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره ،  
فإذا أوردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت ، وإن كُلت فيها الصفات  
التي يبتأها . ومثال هذا قول عروة بن الورد العباسي :

قلت لقوم في الكنيف يروحوا عشية بلنا عند ماوان وزح  
والكنيف أصله السائر ، ومنه قيل للترس كنيف .

والسابع : أن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف ، فإنها متى زادت

على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت وخرجت عن وجه من وجوه الفصاحة ، ومن ذلك قول أبي نصر بن نباته :

فإياكم أن تكشفوا عن رؤسكم إلا إن مغناطيسهن الذوائب

فمغناطيسهن كلمة غير مرضية لما ذكرته .

والثامن : أن تكون الكلمة مصغرة في موضع عبر بها فيه عن شيء لطيف أو خفي أو قليل أو ما يجري مجرى ذلك ، فإن أراها تحسن به ، ويجب ذكره في الأقسام المفصلة ، ولعل ذلك لواقع الاختصار بالتصغير ، ومثال ذلك قول الشريف الرضي رحمه الله :

يولع العطل برديننا وقد نسمت رويحة الفجر بين الضل والسلم (١)

حتى إذا انتهى ابن سنان من معايير الحسن في اللفظة المفردة انتقل إلى معايير الحسن في الصناعات بصفة عامة : فكما ألحها بخمسة أشياء على ما ذكرها الحكماء : الموضوع ، وهو الخشب في صناعة التجارة ، والصانع ، وهو التجار . والصورة ، وهي كالتربيع المخصوص إن كان المصنوع كروسيا . والآلة — مثل المنشار والقديم وما يجري مجراها ، والعرض ، وهو أن يقصد هلى هذا المنال الجلوس فوق ما يصنعه ،

ويقول : « وإذا كان الأمر على هذا ولا يمكن المنازعة فيه . وكان تأليف الكلام المخصوص صناعة وجب أن نعتبر فيها هذه الأقسام فنقول :

---

(١) يولع : يبهض

إن الموضوع هو الكلام المؤلف من الأصوات على ما قدمته ، وقد ذكرت فيه ما يقنع طالب هذا العلم ، وشرحت من حال اللفظة بانفرادها وما يحسن فيها ويقبح . فأما الصانع فهو الذي ينظم الكلام بعرضه مع بعض كالشاعر والكاتب .

وأما الصورة فهي كالفضل للكاتب والبيت للشاعر ، وما جرى مجراها .

وأما الآلة فأقرب ما قيل فيها إنما طبع هذا الناظم ، والعلوم التي اكتسبها بعد ذلك ، ولهذا لا يمكن لأحد أن يعلم الشعر من لا طبع له ، وإن جهد في ذلك ، لأن الآلة التي يتوصل بها غير مقدرة لمخلوق ، ويمكن تعلم سائر الصناعات لوجود كل ما يحتاج إليه من آلاتها .

وأما العرض فيحسب الكلام المؤلف ، فإن كان مدحا كان الغرض به قولاً ينبىء عن عظم حال المدح وإن كان مجواً فالغرض ، وعلى هذا للقياس كل ما يؤلف ، وإذا تأملته وجدته كذلك ، (١)

وأول ما يلاحظه الباحث في دراسة ابن سنان الخفاجي لمعايير الحسن في اللفظ المفرد والمؤلف تأثره الواضح بما كتبه الجاحظ من قبله في محاسن اللفظ ، وتأثره بقدامة بن جعفر وإن اختلفت معه في بعض الجزئيات الصغيرة ، فهو ما يزال يذكر ما ذكره قدامة من قبله بأن الشعر صناعة كالنجارة ، وعلى أساس من هذا المفهوم الجاحظ لصناعة الشعر ، واعتبارها واحدة من هذه الصناعات اليدوية قد حصر كلها في خمسة أشياء هي : الموضوع ، والصانع ، والصورة ، والآلة ، والغرض . وعندما أراد تطبيق هذا على الشعر خرج

---

(١) سر القضاة من ص ٦٦ إلى ١٠٣

إلى أمور شكلية سطحية لا ترتبط بجوهر الشعر، وما يكون في لغة الشعر من خصائص صوتية موسيقية أو خيالية شعورية

وعلى الرغم مما قد يكون في ملاحظاته على اللفظ المفرد من فائدة، وما يتعلق بحروف الكلمات من خصائص، وما يكون بينها من انسجامات صوتية، فإن كل ما أشار إليه ابن سنان من هذه الخصائص لا يعتمد على الجانب الشكلى الخارجى فى ملاحظات سلبية، تتعلق بالجانب السلبى المرتبط بالكلمة من حيث تلازم حروفها وتوافرها أو من حيث وعورة الكلمة ووحشيتها، أو نبذها وشذوذها. أو خروجها عن المألوف إلى غير ذلك مما لا يرتبط ارتباطاً أساسياً بوظيفة الكلمة فى الأداء الفنى أو التعبير الأدبى وكذا تتوقع من ابن سنان، وقد نحاض فى الجانب الصوتى للألفاظ، أن يعنى بالعلاقات الإيجابية بين أصوات اللغة ومعانيها، وبين الصوت والانفعال. وبين ما يكون فى مجموعة معينة من الأصوات من صفات خاصة تساعد على نقل الإحساس إلى القارئ أو السامع

غير أن ابن سنان لم يكن يستطيع أن يتسمق إلى دراسة الأصوات من جوانبها الإيجابية، وذلك لأن مفهومه للغة كان مفهوماً محدوداً ومتأثراً بالنظرة المنطقية للشكلية التى سادت تفكير النقاد العرب من قبله. وليس أدل على ما نقول من الفصل الذى حدد فيه مفهوم اللغة. فهو حين يتكلم عن اللغة ويكشف عن مزاياها ياجأ إلى مزايا على هامش الهامش وليست داخله فى صميم اللغة باعتبارها مستودع إحساساتنا ومشاعرنا وأفكارنا وأخيلتنا. فهو حين يذكر مزايا لغتنا العربية ويفضلها على سائر اللغات، يعدد من هذه المزايا سعة اللغة. وعنده أن السعة والثراء فى اللغة إنما يرجعان إلى كثرة



ألفاظها ومفرداتها ، وأنها مع سعتها وكثرة مفرداتها أخصر اللغات في إقبال المعاني . ومن مواياها اعتنا أيضا أن الواضع لها تجنب في الأكثر ما يشق على الناطق تكلفه ، والنلفظ به كالجمع بين الحروف المتقاربة في المخارج .

وبما يدل على فضل اللغة العربية عنده أيضا ، وتقدمها على جميع اللغات أن أربابها وأصحابها هم العرب الذين لهم من الفضائل ما لا يستطيع أمة من الأمم أن تنازعهم فيها (١) . إلى غير ذلك من المسائل التي تذهب بنا بعيدا عن مجال الدراسة الإيجابية للغة تلك الدراسة التي تفهم اللغة بكامل قوتها وتسام إمكاناتها ، والتي لا تقتصر الكلام فيها على ما يدعى باللغة المنفوظة ، والتي تنتزع منها عناصر الثبرة والإشارة والأحاسيس والصور ، والفكر وكل ما يتصل بعناصر اللغة في معناها الرحب الغزير . وإنه لمن خططل الرأي ، ومن ضيق الأفق أن نصف لغة من اللغات بالثراء الكثرة ما فيها من مفردات أو مترادفات ، ذلك أن ثروة أى لغة إنما تقاس بما لدى شعرائها وكتابها من ثروة فكرية وعاطفية وبما استطاع هؤلاء أن يضيفوا إليها من جديد في التعبير ومن تنوع في الأساليب ففي اللغة العربية عدد لا يحصى من أسماء السيوف مثلا واسكن هذه جميعا ليست ثروة في ذاتها ، وإنما الثروة في قدرة الشاعر على استخدام الكلمة والإيحاء بها بحيث لو نزعتها من مكانها واستبدلتها بأخرى لم يتحقق ما نتحقق لك من صاحبيتها التي تاملها في المعنى . فليس في اللغة مترادفات إذا أردنا اللغة بمعناها الحقيقي ، لأن اللغة في الأدب خلق في وإحساس وليست أبدا مجرد وسيلة لنقل الفكرة المنطقية وحدها .

وهكذا لم تكن دراسة ابن سنان الحفاجي للأصوات في اللغة دراسة

---

(١) سر النفاحة ص ٦٤ وما بعدها

مبنية على أساس من مفهوم يوحد بين اللغة وعناصرها المختلفة ، وإنما درست  
الاصوات عنده على أساس من هذه الثنائية التي كانت تتمتع التفكير في اللغة .  
ثنائية اللفظ والمعنى أو ثنائية الشكل الخارجى والمضمون الداخلى .

### نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني

وعند عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس للهجرة ، وفي كتابه دلائل  
الاعجاز بالذات المتقى بنظرة جديدة في اللغة ، وبمنهج جديد في دراسة الأدب  
ونقده . وإذا كانت نظرية الخيال عند كولردج قد قضت على ثنائية اللفظ  
والمعنى التي كانت شائعة وسائدة في النقد الأدبي الأوربي قبل كولردج ، فإن  
نظرية النظم عند عبد القاهر قد قضت على كثير من المفاهيم الخطأنة التي سادت  
تفكيرنا النقدي العربى قبل عبد القاهر ، وأضافت إضافات جسيمة تعتبر في  
مجموعها أساسا صالحا لنقد الشعر بعامة وبيان إعجاز القرآن بخاصة . وإذا كان  
في تاريخ النقد العربى والبلاغة العربية شيء يقارب ما انتهى إليه الفكر الحديث  
في الدراسات النقدية والبلاغية فهو منهج عبد القاهر . ومن ثم فقد استحق من  
الباحث الحديث كل عناية واهتمام .

وبعد فما هي الإضافات الحية التي أضافها عبد القاهر إلى النقد الأدبي والتي  
غيرت كثيرا من المفاهيم الشائعة في النقد من قبله ؟ يمكننا تحديد الإجابة على  
هذا السؤال في أربعة موضوعات أساسية .

أولا : توحيد بين اللغة والشعر ، أو النقاء فلسفة الفن بلفظة اللغة عنده .

ثانيا : قضاؤه على ثنائية اللفظ والمعنى .

ثالثا : قضاؤه على الفصل بين التعبير المسمى والتعبير الموحى ، أو بين  
التعبير والجمال .

رابعاً : منهجه اللغوى التطبيقى فى دراسة الآداب ونقده ،

#### أولاً : نظراته إلى اللغة

إن فكرة النظم عند عبد القاهر مستندة أساساً على التفريق بين استعمال اللغة بقصد الإشارة ، وبين استعمالها للتعبير عن الانفعال ، أو بعبرة أخرى التفريق بين الالفاظ التى تكفى بمجرد الإشارة إلى الصورة الباردة للشيء ، والالفاظ التى تعبر عن حقيقة الشيء . فالالفاظ المفردة عنده هى مجرد علامات اصطلاحية للإشارة إلى شيء ما ، وليس للدلالة عن حقيقة هذا الشيء ، ومادام اللفظ المفرد مجرد إشارة فإن اللفظة المفردة لا يمكن أن تدل على معنى محدد وإنما تدل على معنى مجرد ، ومادامت تدل على معنى مجرد ، فهى تحتل مشات المعانى ، ومن ثم فلا معنى لها . ولكن متى تودى اللفظة معنى محدد ؟ تودى اللفظة معنى محدد إذا استخدمت فى سياق . فالسياق وحده هو القادر على أن يفسح اللفظة المفردة دلالتها المحددة ، وهو وحده كذلك القادر على أن يفتحها القدرة على الحركة والعمل . فان الذى يحدد قيمة الكلمة المفردة ، والذى يحكم عليها بالصالح أو الفساد ، بالجرودة أو الرداءة هو السياق الذى وردت فيه لأنه المجال الوحيد الذى يمكن للفظة أن تتحرك فيه وتعمل ، وطبيعياً أن الكلمة لا تكتمل إلا وهى تتحرك وتعمل وتؤدى وظيفة ما . فإن الوظيفة التى تؤدىها والعمل الذى عمله هو الذى يحكم لها أو عليها .

يقول عبد القاهر :

« اعلم أن ما هنا أصلاً ترى الناس فيه فى صورة من يعرف من جانب وينكر من آخر ، وهو أن الالفاظ المفردة التى هى أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها فى أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فو ائد ، وهذا علم شريف ، وأصل عظيم . والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن

الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنما وضعت ليعرف بها معانيها في أنفسها لأدى ذلك إلى ما لا يشك طائل في استحالته ، وهو أن يكونوا قد وضعوا الأجناس الأسماء التي وضعوها لها لتعرف بها حتى كأنهم لو لم يكونوا قالوا : فعمل ويفعل : لما كنا نعرف الحبر في نفسه ومن أصله . ولو لم يقولوا قد قالوا : افعل : لما كنا نعرف الأمر من أصله ولا نجد في نفوسنا . وحتى لو لم يكونوا قد وضعوا الحروف لكنا نجعل معانيها فلا نعقل نفيها ولا نهيها ولا استفهامها ولا استثناء . وكيف والمراضة لا تكون ولا تصور إلا على معلوم ، فحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم . ولأن للمراضة كإشارة فكما أنك إذا قلت : خذ ذلك : لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه ولكن ليعلم أنه المقصود من بين سائر الأشياء التي قراها وتبصرها . كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له . ومن هذا الذي يشك أننا لم نعرف الرجل والفرس والضرب والقتل إلا من أساميها ؟ لو كان لذلك مساغ في العقل لسكان ينبغي إذ قيل يزيد : أن تعرف المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته أو أو ذكر لك بصفة (١) . من هذا النص السابق يمكن أن نستخلص بعض الحقائق الهامة . :

أولا : أننا نعرف الأشياء قبل أن نضع لها ألفاظا تدل عليها ، فنحن نعرف الرجل والفرس والدار قبل أن نضع لها تلك الأسماء . ومن ثم فنحن عندما ننطق كلمة رجل أو فرس أو دار لا نقصد من ذلك أن نعرف السامع بشئ . لم يكن يعرفه من قبل . وإنما نتعمل هذه الألفاظ للتشير بها إلى أشياء معروفة لدينا من قبل .

---

(١) دلائل الإيجاز ٤١٥ ، ٤١٦ .

ثانيا : أن اللفظ المفرد مجرد وسيلة من وسائل الإشارة لا أكثر ولا أقل ، فنحن حين نقول كلمة رجل إنما نفسير بها إلى جنس معين من الناس . والسكلمة هنا مجرد صوت يتكون من الحروف ورجل وهى أداة اصطلاحية القرض منها الإشارة إلى موضوع ماهو الرجل .

ثالثا : أن اللفظ المفرد لا يكتسب معنى محدا . ولا يفيد فائدة خاصة إلا إذا أدى وظيفة فى سياق ما . فالألفاظ تستمد دلالاتها من علاقاتها بالكلمات السابقة لها أو لللاحقة بها ، وبما يمكن أن تكسبه فى مكائها التى وضعت فيه من إشعاعات وإضافات جديدة . ومن ثم كانت السكلمة المفردة مجرد إشارة إلى الصورة الباردة للشيء . أما السكلمة المستخدمة فى سياق ففى شحنة من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحية إلى جانب ما فيها من معنى عقلى مجرد .

وهذه النقطة الأخيرة هى التى تهمنا أكثر من غيرها لأنها هى التى سوف تحدد الجديد الذى أضافه عبد القاهر إلى مفهوم اللفظ ودلالاته . فقد كان السابقون لعبد القاهر عندما يتحدثون عن اللفظ يشبهونه بالثوب أو السكساء الذى يغلف أفكارها . وكان السائد أن اللفظ غلاف الأفكار التى يحتوىها . والغلاف منفصل بطبيعته وأصله عن المحتوى ، بل يكاد أن يكون جنسا مغايرا . وكانت الكلمات وفقا لهذا المنطق موضوعة لإزاء أفكار . فهل أراد عبد القاهر ما أرادوه هؤلاء . عندما تحدث عن اللفظة المستخدمة التى يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فرائد . هل قصد بالفرائد المعانى العقلية للبحث ؟ وهل فصل عبد القاهر فى السكلمة المفردة بين معناها العقلى وبين مكونات الكلمة الصورية وعصولها من العواطف والصور والمشاعر ؟ أو بمعنى آخر هل تفسر السكلمة المستخدمة بالعقل وحده أم تفسر كذلك بالقلب والخيال .

تلك هي الأسئلة التي يجب أن نسأل أنفسنا عنها . ونحن بصدد الحديث عن اللفظ ودلالاته عند عبد القاهر ، لأن الإجابة عن هذه الأسئلة هي التي سوف تحدد مفهوم عبد القاهر للغة ونظريته إليها : هل كانت مجرد نظرية عقلية بحثة أم إن نظريته للغة كانت نظرية أكثر رحابة وغنى ، فلم تقتصر على اللغة الملفوظة ، ولا على مجرد الدلالة على معان عقلية منطقية ، ولا على الاعتماد على قواعد النحو ومجرداته .

والذي يؤكد أن اللغة عند عبد القاهر أوفق اتصالا بالشعر منها بالمنطق ، وأن النحو عنده أكثر ارتباطا بعلم المعاني والبلاغة منه بالقواعد المنطقية الجامدة التي لا تسمح بأي دور لدلالى ثانوى . يؤكد لنا ذلك عناية عبد القاهر بالشعر واهتمامه به ودفاعه عنه في الفصل الذى عقده فى أول كتابه « دلائل الإعجاز » ، واعتقاده أنه الوسيلة إلى بيان أسباب البلاغة والفصاحة ، وأنه الطريق إلى بيان إعجاز القرآن يقول :

« وإذا كنا نعلم أن الجملة التى منها قامت الحججة بالقرآن وظهورت ، وبانت وبهرت ، هى أن كان على حد من الفصاحة تقهر عنه قوى البشر . ومنتهى إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر ، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذى هو ديوان العرب ، وعنوان الأدب ، والذى لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تماروا فى الفصاحة والبيان ، وتنازعوا فيهما فصب الرهان ثم بحث عن العمال التى بها كان التباين فى الفضل ، وزاد بعض الشعر على بعض كان الصاد عن ذلك صاداً عن أن تعرف سجة الله تعالى (١) » .

ثم أنظر إليه بعد ذلك وهو يهاجم المفهوم الخاطيء . لعلم النحو، ونحن يرجع  
فماد الفسة المنطقى إلى هذا المفهوم عند معاصريه وسابقيه . يقول وهو  
يتحدث عن علم البيان :

« إنك لن ترى على ذلك نوعا من العلم قد لقي من العظم ما لقيه . ومنى  
من الخيف بما منى به . ودخل على الناس من الفاظ فى معناه ما دخل عليهم فيه  
فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقادات فاسدة . وظنون رديئة ، وركبهم فيه جهل  
عظيم ، وخطأ فاحش . ترى كثيرا منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للإشارة  
بالرأس والعين . وما تجده للخط والمقد (١) . يقول : إنما هو خبر واستخبار  
وأمر ونهى . ولكل من ذلك لفظ قد وضع له ؛ وجعل دليلا عليه . فشكل من  
حرف أو ضاع لغة من اللغات عربية كانت أو فارسية . وعرف المفرد من كل  
لفظة ثم ساعده اللسان على النطق بها وعلى تأدية أجراسها وحروفها . فهو بين  
فى تلك اللغة ، كامل الأداة ، بالغ عن البيان المبالغ الذم لا مزيد عليه . منته إلى  
الغاية التى لا مذهب بعدها ... وجهة الأمر أنه لا يرى للنقص يدخل على  
صاحبه فى ذلك إلا من جهة نقصه فى علم الفسة . لا يعلم أن هاهنا دفاق  
وأمرارا طريق العلم بها الروية والفكر . ولطائف مستقاهما العقل . وخصائص  
معان ينفرد بها قوم هدوا إليها ، ودلوا عليها ، وكشف لهم عنها ، ورفعت الحجب  
بينهم وبينها . وأنها السبب فى أن عرضت المزية فى الكلام . ووجب أن يفضل  
بعضه بعضا . وأن يمسد القأو فى ذلك وتمتد الغاية ، ويعلم المارتقى ، ويعز  
المطلب . وحتى ينتهى الأمر إلى الإعجـاز وإلى أن يخرج من طوق للبشر (٢) .

---

(١) يريد بالمقد التفاهم بمقد الأسابغ

(٢) دلائل الإيجاز ص ٦٥

وهكذا يفرق عبد القاهر بين معرفتنا لقواعد اللغة وأصولها، وبين قدرتنا على بيان ما فيها من أصرار ولطائف ، لأننا نعلم نفسها لكل من أحاط بقواعد اللغة ونحوها وصرفها ، وإنما نعلم نفسها لمن يراها رؤية لا تقف عند حدود المنطق والنحو ، وإنما تنعمق ما في اللغة من قوى أخرى خيالية وشعورية . فليست اللغة مجرد علامات اصطلاحية للفكر ، وإنما هي رموز تجسد حالة المتكلم الباطنة بكل ما فيها من خيال وإحساس وفن . وإلا لو وقفت اللغة عند حدود نقل الفكر وحده لما كان هناك داع لأن تعرض المزية في الكلام ، وأن يتدرج في سلم القيم فيفضل بعضه بعضا ، ويبعد الشأور في ذلك حتى يمر المطلب وينتهي الأمر إلى الإعجاز الذي هو فوق طاقة للبشر .

وإذا عدنا إلى تصور عبد القاهر للنحو مرة أخرى وجدنا أن فهمه للنحو قد رد لغة اعتبارها وأحلبها الحل اللائق بها . فالنحو عنده ليس هذا العلم الذي يبحث في ضبط أواخر الكلمات ، ولا هو جملة القواعد الجافة ، ولا هو هذا الشيء الذي لا مكان له في البلاغة ولا في الفن . وإنما النحو عنده العلم الذي يكشف لنا عن المعاني ، وما المعاني هنا إلا الألوان النفيسة المتباينة التي ندركها من طلاقات الكلام بعضه بعض ، ومن استخدام الشاعر للغة استخداما يجعل من ارتباط بعضها ببعض تسجيلا حيا متشعبا من الصور والمشاعر . يقول عبد القاهر :

« وأما زهدم في النحو ، واحتقارهم له وإصغارهم أمره ، وتهاونهم به فصيغهم في ذلك أشنع من صنيعهم في الذي تقدم ، وأشبهه بأن يكون صدا عن كتاب الله ، وعن معرفة معانيه . ذلك لأنهم لا يجسدون بدأ من أن يعرفوا بالحساسة إليه فيه ، فإذا كان قد علم أن الالفيساط متلفة على معانيها حتى يكون



الإعراب هو الذى يفتحها ، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذى لا يتبين نقصان كلام ورحمته حتى يعرض عليه ، والمقياس الذى لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه . ولا يشكر ذلك إلا من يشكر حمه ، وإلا من غلط فى الحقائق نفسه ، وإذا كان الأمر كذلك فليست شعري ماعذر من تهاون به ، وزهد فيه ولم ير أن يستسقيه من مصبه ويأخذه من معدنه ، (١) .

ويقول فى موضع آخر :

« فلسف بواجب شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا ، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ، ويدخل تحت هذا الإسم . إلا وهو معنى من معانى النحو قصد أصيب به موضعه . واستعمل فى غير ما ينبغي له ، فلا ترى كلاما قصد وصف بصحة نظم أو فساده . أو وصف بمزية وفضل فيه . إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد ، وذلك المزية وذلك الفضل إلى معانى النحو وأحكامه . ووجدته يدخل فى أصل من أصوله . ويتصل بباب من أبوابه (٢) . » . ولا أظن أن أحدا من يقرأ هذه النصوص التى كشف فيها عبد القاهر عن مفهوم النحو عنده يشك فى أننا أمام اتجاه جديد فى فهم النحو . فقد كان قد غلب على افهام الناصر قبل عبد القاهر أن مهمة النحو مقصورة على صحة التراكيب وسلامتها من الخطأ . ومن ثم كان النحو أقرب إلى المنطق منه إلى اللغة بمعناها الرحيب . ولقد كان السيرافى يصوِّب بين النحو والمنطق

(١) المرجع السابق ص ٢٢٣

(٢) المرجع السابق ص ٦٥

فيقول : النحو منطق ولكنه مملوئ من العربية . والمنطق نحو ولكنه مفهوم باللغة<sup>(١)</sup> .

أما عبد القاهر الجرجاني في ثورته على الزاهدين في النحو قد أبان عن حقيقة غاية في الأهمية قد غابت عن كثيرين ممن درسوا القسمر وتعرضوا لفهم العربية وبيان ما فيها من قوى فاعلة إذا التفت أجزاء الكلام بعضها ببعض . فإن في أحماق اللغة حركة من الخلق مستمرة لا تنهى هند غاية ولا تعد بنهاية . وأن الأمر في ارتباط الكلام بعضها ببعض ليس أمر تقدير الإعراب أو بيان صحة الكلام وسلامته من الخطأ فحسب فتلك ناحية شكلية أو ثانوية إذا قيس بها تقدم اللغة إلى قرنها أو سامعها من دلالات وفاعليسات إذا هي خرجت من يد أديب فنان ، عندئذ يصبح التقديم والتأخير ، والفصل والوصل . والحذف والإضمار والشرط والجواز والتعريف والتكثير . والخبر والابتداء وغير ذلك مما يرد على أفواه النحويين ولا يعرفونها إلا أبواباً وعناوين تطوى على جملة من القواعد الجامدة الجافة . عندئذ تصبح كل هذه الأبواب في الكلام المنظوم مليئة ، إلى جانب ما تشبه إليه من فكر ، بما لا يقع تحت حصر من المشاعر والصور وألوان النفس . ووسائل الحركة مستمرة ومتغيرة في الكائن أو الشاعر .

ومنا يمزج عبد القاهر بين النحو وعلم المعاني . وهنا لا يتف عبد القاهر في النحو عند أمر الصحة والخطأ وإنما يجاوز ذلك إلى تحليل الجودة والرداءة في الكلام . ويردها إلى معاني النحو ، وإلى وجود خاصيات دقيقة وفروق في الاستخدام والاستعمال من شأنها أن ترفع من كاتب وتخفض من آخر .

ومن هذا الباب استطاع عبد القاهر أن يلتقى بالحقيقة الصلبة التي لا جدال فيها ، وهي أنه لا مفر في ميدان الأدب من التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللغة . وأن التقاء الفن واللغة على هذا النحو ، والتوحيد بينهما هو وسيلة الناقد الحصيف إذا أراد أن يكتشف أسرار التعبير الأدبي وخفاياه ، طالما كانت مهمة النقد الأساسية هي كشف المعنى الحقيقي للكلام ، وإدراك الأسباب التي من أجلها كان المعنى على هذا النحو ، وبفضل أي العناصر وأي الخصائص بلغ الكلام هذه الدرجة أو تلك من القيمة . فإن نقطة الاتصال الأساسية في أي عمل نقدي هي . كما يقول الناقد المعاصر إ . أ . ريتشاردز . مشكلة الكشف عن المعنى ، وإن في الإجابة على هذه الأسئلة الظاهرة البساطة : ماهو المعنى ؟ ما الذي نسمعه عندما نحاول الكشف عنه ؟ وما كنه هذا الشيء الذي نكشف عنه هي مفاتيحنا الرئيسية لجميع مسائل النقد الأدبي (١) .

ولما كان الأدب أولا وقبل كل شيء فنا لغويا . ولما كانت اللغة هي موسيقاه ، وألوانه ، وهي صوره ومهاجره وأفكاره . وهي العنصر الذي سوى منه كائنا ذا ملامح وسمات . كائنا ذا بنص وحركة وحياة . فكما يحمل الحجر صورة نابضة لمثال بارع يستطيع اللغة في يد الكاتب أو الشاعر أن تحمل بما في أجزائها من ارتباطات وفاعليات خاصة صورة حية للتجربة التي عاشها الشاعر أو الكاتب . لما كان الأدب كذلك فإن وسيلتنا إلى فهمه ونقده ليست إلا في الرجوع ، وفي الوقوف على معاني الكلام والقطة إلى مظانها المختلفة .

على أساس من هذا الفهم المثير للغة والنحو وضع عبد القاهر منهجة في بيان إعجاز القرآن يقول :

ولاعلم شيئا يبتغية الناطم بنظمه غسهر أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه ،  
فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك : زيد منطلق . ومنطلق زيد .  
وينطلق زيد . ومنطلق زيد . وزيد المنطلق . والمنطلق زيد . وزيد هو المنطلق  
وزيد هو منطلق . وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك : إن  
نخرج أخرج . وإن خرجت خرجت . وإن نخرج فأنا خارج . وأنا خارج  
إن خرجت . وأنا إن خرجت خارج . وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في  
قولك : جاءني زيد سرعا ، وجاءني يسرع ، وجاءني وهو يسرع أو وهو يسرع ،  
وجاءني قد أسرع ، وجاءني وقد أسرع . فيعرف لكل ذلك موضعه ، ويحى  
به حيث ينبغي له . وينظر في الحروف التي تشارك في معنى ثم ينفرد كل واحد  
منها بخصوصية في ذلك المعنى فيضع كلا من ذلك في خاص مضاه . نحو أن يحى  
بما في نفى الحال ، وبلا إذا أراد نفى الاستقبال ، ويان فيما يرجع بين أن يكون  
والأ يكون . وبأذا فيما علم أنه كائن . وينظر في الجمل التي تسرد فيعرف موضع  
الوصل ، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء ، وموضع الفاء  
من موضع ثم ، وموضع أو ، من موضع أم ، وموضع لكن من موضع بل .  
ويتصرف في التعريف والتكثير والتقديم والتأخير في الكلام كله ، وفي الحذف  
والتكرار والإظهار والإظهار فيضع كلا من ذلك مكانه ، ويستعمله على الصحة  
وعلى ما ينبغي له (١) .

فالنظر في الفروق والوجوه بين هذه الأبواب المختلفة ليس بحثا في النحو  
من حيث هو علم الإهراب ، أو من حيث هو جملة من القواعد ينبغي على الدارس  
حفظها والإلمام بها ، وإنما هو للبحث في معاني العبارات ، وفي إدراك الفروق

(١) دلائل الإيجاز ٦٤ و ٦٥ .

الدقيقة التي تكون بين استخدام لغوى وآخر ، ففي الخبر وجسوه كثيرة فلكل مبتدأ وخبر حكمه الذي ينفرد به ، ولكل جملة وضعها الخاص بها ، ولا يكفى في فهمها وسر أغوارها أن تقول فيها هذا مبتدأ وذاك خبر . وإنما الصبرة بالدقائق الصغيرة التي أخفاها الكتاب فلونت الجملة بألوان خاصة ، وما الألوان الخاصة إلا في كيفية صياغة الجملة وتشكيله لها . ومن ثم كان لا يمكن أن تتماهى المعانى في مثل قولك : زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد للمنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق ، وزيد هو منطلق . فإن كل تغيير ولو طفيف في أى جملة من هذه الجمل قد أضاف للمعنى جديدا . وإذن فالمسألة ليست مسألة معرفة بقواعد النحو والصرف ، وإنما الأمر أمر معرفة بمعانى العبارات ووضعها مواضعها ، وفائدة هذه العبارة إذا جاءت على هذا السياق أو ذاك ، ومدى ما استطاعت أن تحققه من الدلالات . ويزيد عبد القاهر هذه المسألة وضوحا بقوله :

وقالوا : لو كان النظم يكون في معانى النجول كان البدوى الذي لم يسمع بالنحو قط ، ولم يعرف المبتدأ والخبر وشيئا مما يذكرونه لا يتأتى له نظم كلام ، وإنما نراه يأتى في كلامه بنظم لا يحسنه المتقدم في علم النحو : قيل هذه شبه من جنس ما عرض للذين عابوا المتكلمين فقالوا : إنا نعلم أن الصحابة رضوا الله عنهم والعلماء في الصدر الاول لم يكونوا يعرفون الجواهر والمرضى ، وصفة النفس ، وصفة المعنى وسائر العبارات التي وضمتموها ، فإن كان لا تتم الدلالة على حدوث العالم ، والعلم بوحدانية الله إلا بمعرفة هذه الأشياء التي ابتدأتموها فينبغى لكم أن تدعوا أنكم قد علمتم في ذلك ما لم يعلموه ، وأن منزلتكم

فى العالم أعلى من منازلم : وجوابنا هو مثل جواب المتكلمين وهو أن الاعتبار بمعرفة مدلول العبارات لا بمعرفة العبارات : فإذا عرف البدوى الفرق بين أن يقول : جاءنى زيد واصكبا : وبين قوله جاءنى زيد الراكب : لم يضره ألا يعرف أنه إذا قال : (راكبا) كانت عبارة النحويين فيه أن يقولوا فى «راكب» إنه حال ، وإذا قال : «الراكب» إنه صفة جارية على زيد . وإذا عرف فى قوله : زيد منطلق : أن زيدا مخبر عنه ومنطلق خبر لم يضره ألا يعلم أن مسمى زيدا مبتدأ .. الخ،<sup>(١)</sup>

وهكذا كان الموقف بالقياس إلى فهم النحو عند عبد القاهر . فالفاهدة النحوية ليست هدفنا، وإنما دلالتها على المعنى هى الهدف واللغة تعرفها بإحساسك وذوقك قبل أن تعرفها بما حفظت من قواعد ، واللغة لا تعطى أمراهما إلا لمن يسر أغوارها بإحساسه ، ومن يحسن مصاحبتها ، وهذه اشترتها ، ومن يطيل النظر والتأمل فيها بما وهبه الله من قدرة على التمييز بين الأساليب وتذوقها والإحساس بها . وهذا هو ما انتهى إليه أمر اللغة عند عبد القاهر : خبرة عميقة بفلسفتها وروحها ، وأساليبها المختلفة ، والفرق التى تكون بين استخدام اللغة وآخر وإحساس بالطائف والدقائق والأسرار نابع عن الذوق الذى ينتزع أحكامه من علاقات اللغة وإضافاتها وما تمنحه إيانا من فكر وشعر وتصوير .

وسوف نتأكد لدينا قيمة هذا الاتجاه الجديد للنظر إلى اللغة والتوحيد بين عناصرها عندما ننتهى من بحثنا لنظريته فى النظام ، وعلى الأخص فى دراسته للعلاقة بين اللفظ والمعنى وفى تطبيقه لنظريته وتحليله للنصوص .

---

(١) للرجع السابق ص ٢٠ ، ٢٢١

### لأنها : القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى :

بعد أن فرغ عبد القاهر من التفريق بين اللفظ المفرد واللفظ المستخدم، وبعد أن أوضح الفرق بين اللفظ والمعنى مجرد إشارة باردة أو مجرد أداة اصطلاحية الغرض منها الإشارة إلى موضوع ما ، وبينه وهو خلية حية متفاعلة وحاملة ومشحونة بعناصر الفكر والشعور ، وبعد أن أفهمنا أن الكلمة هي مفردة ، هي مجرد صوت غير محدد المعالم ، وأنها هي ملتصقة في تسبيح هضوي . إنمائها شحنة من المعاهر ونواة أساسية ومحور يتحرك ويحرك ما حوله ، يؤثر ويتأثر ، يندفع بغيره ويدفع غيره .

بعد أن انتهى عبد القاهر من هذه الحقيقة الهامة وهي أن اللغة في شكل سياق مجموعة من الدلالات والتفاعليات والارتباطات التي لا تنتهي عند حصره ، أخذ في إنكار هذه الثنائية التي شاعت في النقد العربي بين اللفظ والمعنى . لما دامت اللغة في الشعر وحدة لا تتجزأ ، فن العبث ومن سوء التقدير والفهم أن نعتبر كلا من اللفظ والمعنى عالماً مستقلاً بذاته . وأن نرجع المزية والفضيلة لأحدهما دون الآخر ، أو حتى أن نعتبر أحدهما سابقاً في الوجود على الآخر .

ولقد بذل عبد القاهر لتشييع هذه الوحدة بين اللفظ والمعنى مجهوداً كبيراً استخدم فيه كثيراً من أساليب المحاجة والجدل ، وأبان فيه كثيراً مما غرض على النقد من معاني الخلق الأدبي والنقد الأدبي .

وكلنا يعلم كما أوضحنا من قبل أن الفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ باللفاظ . حتى ولو كانت فكرة غير مسموعة . فنحن حينما نفكر حتى ونحن نيام إنما نفكر بالالفاظ . وكذلك عندما تخرج الالفاظ من أفواهنا لا يمكن أن تكون مجرد أصوات لا معنى لها . وإلا كنا بجائين . وكذلك

الحال في الأدب . فليس ثمة فكر سابق على التعبير الأدبي، فتي ما أنتجته التجربة والإحساس في ذات الأديب خرجت في صورة لفظية، أما قبل إخضاع الإحساس للفظ فلا شيء هناك.

ويبدو أن هذه الفكرة البالغة البساطة كانت بحاجة إلى أن يجهدها هبد القاهر هذا الحشد الكبير من الأدلة والمناقشات النظرية والتطبيقية حتى تستقر في أذهان الناس . ولعبد القاهر الحق فيما بذل من جهد فعلى أساس من هذه البديهة يتوقف الفهم الصحيح لعمليتي الخلق الأدبي والنقد الأدبي على السواء .

يقول عبد القاهر :

« أتصور أن تكون معتبرا مفكرا في حال للفظ مع اللفظ حتى تضعه بجانبه أو قبله ، وأن تقول هذه اللفظة إنما صلحت ما هنا لكونها على صفة كذا؟ أم لا يعقل إلا أن تقول: صلحت ما هنا لأن معناها كذا، ولدلائها على كذا، ولأن معنى الكلام والغرض فيه يوجب كذا ، ولأن معنى ما قبلها يقتضى معناها ؟ فإن تصورات الأول فقل ما شئت ، وأعلم أن كل ما ذكرناه باطل . وإن لم تصور إلا الثاني فلا تتخذ عن نفسك بالأضاليل ، ودع النظر إلى ظواهر الأمور ، وأعلم أن ما ترى أنه لا بد منه من ترتيب الالفاظ وتوالياها على النظام الخاص ليس هو الذى طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة من حيث إن الالفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا فى النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا فى النطق ، فاما أن تصور فى الالفاظ أن تكون المقصودة قبل المعانى بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر فى النظم الذى يتواصله البلغاء فكرا فى نظم الالفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعانى إلى فكر تسأنفه لأن تجيء بالالفاظ على نسقها ، فباطل من



الظن ، وهم يتخيل إلى من لا يوفى النظر حقة ، وكيف تكون مفكرا فى نظم  
الألفاظ وأنت لا تفعل لها أوصافا وأحوالا إذا عرفت ما عرفت أن حقا أن تنظم  
على وجه كذا؟ (١) .

وقد فطن عبد القاهر فى النص السابق إلى جملة حقائق هامة :

أولها: أن اللفظ فى خدمة الموقف الذى يثار ، فمن حين نكتب لا لجمع  
الفاظا ونضعها الواحدة بجوار الأخرى وإنما نعبر عن معان ، ومن ثم كانت  
الألفاظ وسيلة رمزية لإثارة المواقف وليست هدفا فى ذاتها . ونجاح الألفاظ  
ليس فى شكلها الخارجى ، وإنما جمالها ونجاحها فى قدرتها على توليد المواقف  
المطلوبة أو فى الإفصاح عن المعنى المراد أدائه .

وثانيها: أننا ، ونحن اتفقت شعرا أو نثرا ، لا نفكر فى أحد العنصرين  
تفكيراً مستقلاً أو سابقاً على الآخر ، وإنما تتم عملية الخلق من العنصرين معا ،  
وبطريقة تكاد أن تكون تلقائية ، فالألفاظ تترتب حسب حاجة الموقف إليها ،  
والإحساس هو الذى يلد الألفاظ المناسبة للتمثيل عنه . وليس معنى هذا أن  
تتعدى عملية الاختيار ، على النقيض إن الفن اختيار ولكن عملية الاختيار هذه  
لا تتم إلا من مشارف اللاوعى أو عندهما يلتقى الوعى باللاوعى ، فالجساف  
الإرادى متحقق ، ولكنه عند الفنان الكبير لا يكون إرادة خالصة وإنما يمتزج  
الإلهام بالإرادة ، والفكر بالشعور ، والعاطفة بالخيال . وفى الفن صنعة وجهد  
وقيود ، ولكن الفنان الحقيقى هو الذى يستطيع أن يبدو حراً مطلق الحرية على رغم  
هذه الصنعة وهذا الجهد وتلك القيود . وإذا غلبت حرية الأديب على صنعته

وجهدته كان كل ذلك علامة على تمكنه من فنه وعلى أصالته وصدق تجربته . أما الفن الذى تغلب عليه الصنعة الشكلية فهو فن مملوئ القدرة على الحرية وعلى الحركة المنطلقة التى لا تقيدتها العوائق . عندئذ يلجأ الفن إلى الشكل الخارجى ، وإلى الصنعة والزخرف ، وإلى الألفاظ ، وهذا الاتجاه إلى الشكل والإسراف فى الاهتمام به هو الذى يحارب به عبد القاهر ويهاجمه بكل ما أوتي من قوة . من أجل ذلك حرص على أن يكون النظم نظم معان وليس نظم ألفاظ . واللفظة عنده لا تصلح لأنها على صنعة كذا ، وإنما تصلح لدلالاتها على كذا .

ونالها : أن الفضيلة والمزية فى كلام البلغاء أو نظر البلغاء لا تنصرف إلى اللفظ من حيث هو لفظ مفرد أو إلى صفات الألفاظ السلبية أو الشكلية ، وإنما من حيث قدرتها على إثارة المواقف المطلوب التعبير عنه ، وهنا نعود إلى كلمة كولردج المشهورة التى عرف بها الشعر بقوله : « إنه أفضل الألفاظ فى أفضل الأوضاع » (١) وهكذا ينتهى عبد القاهر إلى أنه لا انفصال بين عنصرى اللفظ والمعنى فى عملية الخلق الأدبى فهما يولدان معا فى نفس اللحظة ، وكذلك لا انفصال بينهما فى عملية النقد الأدبى ، أو عند التمييز والحكم فلا تنصب الفضيلة لأحدهما دون الآخر ، وهنا نعود إلى جملة كروتشه المشهورة التى سبقنا الإشارة إليها وهى « أن المضمون والصورة يجب أن يميزا فى الفن ، ولكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فنى ، لأن النسبة القائمة بينهما هى وحدها الفنية » (٢) ويزيد عبد القاهر هذه الحقيقة توضيحا عندما يقول :

---

(١) كولردج ص ٩٦ .

(٢) الجمل فى فلسفة الفن ص ٥٥ .

وهل يقع في وهم وإن جهد أن تنفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم ، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية أو أن تكون حروف هذه أخف ، وامتزاجها أحسن ، وبما يكيد اللسان أبعد ؟ وهل تجد أحداً يقول : هذه اللفظة فصيحة ، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملائمة معناها لمكان جاراتها ، وفضل مؤاستها لآخواتها ؟ وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة ، وفي خلافة : لفظة ونائية ومستكرمة ، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها ، وبالقلق والتبسو عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لافقا للثانية في مؤداها ؟ وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى : وقيل يا أرض ابلعي ماءك ، ويا سماء اقلعي وغيض الماء ، وقضى الأمر ، واستوت على الجودي . وقيل بعدا للقوم الظالمين ، فتجلى لك منها الإيهام . وبهرك الذي ترى وتسمع . أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة للقاهرة إلا لأم يرجع إلى ارتباط هذه الكلم ببعضها ببعض ، وأن أم يمرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية والثالثة بالرابعة ؟ وهكذا إلى أن تستقرها إلى آخرها . وأن الفضل تنازع ما بينها . وحصل من مجموعها (١) .

وشبيه ما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني في موضوع دلالات الانفساخ وارتباط بعضها ببعض بما انتهى إليه كثير من النقاد المحسنين . فلو أننا قرأنا الفصلين الأولين من كتاب وفلسفة البلاغة ، للناقد الإنجليزي المعاصر . أ

ريتشاردز: لوجدنا أنه كل ما يحاول ريتشاردز في هذين الفصلين لا يخرج عما قاله عبد القاهر في القرن الخامس الهجرى فيما يتعمق بقضية النظم، وعلاقة الكلمات بعضها ببعض: يقول ريتشاردز:

« إن النغمة الواحدة فى أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها . ولا خاصيتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها . وإن اللون الذى نراه أمامنا فى أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التى صاحبته وظهرت معه . وحجم أى شىء وطوله لا يمكن أن يقدر إلا بمقارنتها بحجوم وأطوال الأشياء الأخرى التى ترى معها . كذلك الحال فى الألفاظ ، فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يحاورها من ألفاظ (١) ،

ويذهب أيضا فيما سماه بقضية «ممارسة اللغة» Doctrine of Usage إلى أن الفضيلة والمزية فى أى كلام إنما ترجع إلى مهارة الكاتب فى استخدام الكلمة فى موضوعها الصحيح يقول :

إن معظم الصفات الغامضة التى يصف بها النقاد أساليب الكتابة النثرية المختلفة إنما ترد أولا وأخيرا إلى ما يحققه الارتباط والتوافق بين الكلمات بعضها وبعض ، وما تضيفه الوظائف اللغوية المختلفة للكلام . وكثير من تلك المصطلحات الغامضة التى كثيرا ما نستخدمها ونحن بصدد تقويم الكلام أو مناقشة ما فيه من جمال . . . مثل : الانسجام ، والإيقاع ، والفضيلة ، والنسج والسلاسة ، والطلاوة ، والتأثير وغير ذلك من صفات الجودة ليست إلا نتيجة لقدرة الكاتب على استخدام اللغة واستغلال إمكاناتها .

وإن أية قطعة أدبية لا يرجع تحقيقها لهذه الصفات أو فشلها فى تحقيقها إلا

لندرتها على تحقيق التفاعل بين أجزائها والاستفادة من وظائف اللغة ومكنوناتها فن الواضح أنه لا يمكننا أن نفعل شيئا بالالفاظ من حيث هي الالفاظ مفردة . ففي استطاعة اللفظ الواحد أن يعطينا جملة من المعاني المختلفة إذ استخدم في أكثر من سياق . فإن لكل سياق وضعه الخاص به ، ومن ثم تختلف معنى الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذى ترد فيه . ويستطرد ريتشاردز قائلا : إن كل ما أحاول الوصول إليه مسألة غاية فى الوضوح والبساطة ، ولكنها مع ذلك أساس غمائية فى الأهمية وهو: أن أية كلمة لا يمكن الحكم عليها بالجمودة أو الرداءة أو بساى حكم آخر وهى معزولة أو منفردة . وهذه الحقيقة تبدو من الوضوح والبساطة لدرجة أشعر بالهجيل من تقريرها . ومع ذلك فهى المبدأ الذى قد أصبح منذ مائتين من السنين شيئا مقروا ومعترفا به . وأعنى به مبدأ ممارسة اللغة . ذلك المبدأ الذى يقول بأن لكل كلمة استخداما حسنا أو صالحا . وكل فنييلة فى الأدب إنما ترجع إلى حسن الاستفادة من هذا المبدأ . (١)

ولقد أكد ريتشاردز نفس الحقيقة فى محاضرة له عن «تداخل الكلمات» نشرت ضمن مجموعة أخرى من المقالات فى كتاب تحت عنوان: «لغة الشعر» . يقول : إن الشاعر هو صانع القيم والمعتقدات ، ولكنه يعمل من خلال خدائق الأشكال وصياغتها وسبكها ، ولكننا إذ تساءلنا عن هذا الذى يشكله أو يصوغه أو يمنحه قالباً معيناً أجبتنا مع أرسطو بأننا لا يمكننا أن نقول شيئا عن هذا الذى لا شكل له ولا قالب . إن أمام الشاعر دائما أنماطاً عالية من الصياغة يهدف إلى تحقيقها ، وهو لن يستطيع أن يحقق هذه الأنماط إلا إذا أودعها الصياغة السليمة . إن عمل الشاعر هو فى الاحتفاظ بالروح الإنشائية من خلال

صياغتها تحت ظروف مختلفة، ومن خلال ما تمنحه اللفظة من إمكانات وكيفيات ولن يكون ذلك إلا بما يحققه تداخل الكلمات وتفاعلها من طاقات مختلفة.» (١)

وما أظن أن هذا الذى يقوله ريتشاردز إلا صورة مكررة لما حرص عبد القاهر فى القرن الخامس الهجرى (العاشر الميلادى) على تقريره وتوكيده، بل لا تكاد نعدو الحقيقة إذ قلنا إن الالتقاء بين كلمات الناقدين يكاد أن يكون تاما. أليس ما قرأناه عند ريتشاردز هو بنصه ما قرره عبد القاهر بقوله :

«وليس من فضل أو مزية إلا بحسب الموضع ، وبحسب المعنى الذى تريد والغرض الذى تؤم ، وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل منها الصور والنقوش .

فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نصج إلى ضرب من التخيير والتدبر فى أنفاس الأصباغ وثى هو أقمعها ومقاديرها وكيفية مزجها ، وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إياه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب ، وصورته أغرب . كذلك حال الشاعر والشاعر فى قوسيهما معانى النحو ، ووجوهه التى علت أنها أصول اللظم .» (٢)

ولم يقف عبد القاهر ، وهو بصدد مناقشة قيمة اللفظ ، عند حدود الجدل النظرى ، بل لقد تعدى المناقشة النظرية إلى المجال التطبيقى للعملى ، وذلك

لكي يضع أمامك الشاهد من الشعر والنثر أو من القرآن الكريم ، ولكي يكشف لك من خلال تحليله والنظر إليه عن الحقيقة التي يحاول إقناعك بها . وفي مجال تقريره لقيمة اللفظ في شكل سياق يقول:

«إن الألفاظ تثبت لها القضيلة وخلافها من ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعاق له بصريح اللفظ . وبما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر ، كلفظ الأخدع في بيت الحماسة:

تلفت نحو الحى حتى وجدتهى      وجعت من الإصغاء أينما وأخذها  
وبيت البحتري:

وإن وإن بلغت شرف المعنى      وأعتقت من رق المطامع أخدعى  
فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن . ثم إنك تتأملها في بيت  
أبي تمام:

يأدهر قوم من أخدعك فقدم      أضججت هذا الأنا من خرقك (١)  
فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضصاف ما وجدت  
هناك من الروح والحفة ، والإيناس واليهجة . ومن أعجب ذلك لفظة «الشيء»  
فإنك تراها مقبولة حسنة في موضع ، وضئيفة مستكرهة في موضع . وإن أردت  
أن تعرف ذلك فانظر إلى قول عمر بن أبي ربيعة المخزومي:

ومن مالى عيذه من شيء غيره      إذا راح نحو الجمره البيض كالدمى

---

(١) الخرق بالضم العنف وكذلك الحق والجمل.

وإلى قول أبي حية :

إذا ما تقاضى المرء يوم وليلة تقاضاه شيء لا يعيل النفاضيا

فإنك تعرف حسنهم ومكانهم في القبول . ثم انظر إليها في بيت المتنبي :

لو الفلك الدوار أبغضت سميه لموقه شيء عن الدوران

فإنك تراها تفل وتضؤل بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم ، (١)

وهذا النص الذي أوردها يهمننا من جانبين : الأول تقريره للحقيقة تقدمية سبقت الإشارة إليها والكلام فيها ، وهى أن لكل لغة معانيها الثانوية ، فليس هناك معنى واحد ثابت للكلمة ، وليس مانعده في المعجم من معنى الكلمة هو كل شيء . إنه مجرد أرواة أصيلة يتفرع منها عديد من المعاني الثانوية ، وتظل اللمة تحتل كل هذا العديد من المعاني حتى يضعها الكاتب أو الشاعر فى سياق ما . وعندئذ تتحدد ألوان الكلمة وظلالها وإشعاعاتها لأن السياق هو الذى يمنحها معنى محدد ، وقيمة فنية خاصة ، ودليلنا على ذلك كلمة الأخمدع التى أوردها عبد القاهر أمثلة ثلاثة فكان لها فى كل مثال من هذه الأمثلة طبيعة تختلف عن طبيعتها فى الأمثلة الأخرى . ولو كان للكلمة الواحدة معنى واحد ثابت مهما اختلف السياق لما كان هناك وجه للمقارنة بين الكلمة الواحدة فى الأمثلة الثلاثة التى استشهد بها عبد القاهر ، ولتساوى الشعراء الثلاثة فى قدرتهم على استغلال الكلمة والانتفاع بها ، ولكن الحقيقة غير ذلك .

أما الجانب الثانى الذى يهمننا من النص السابق فهو قدرة عبد القاهر الذوقية على الاستجابة لما توحى به الألفاظ من إحساس ، وما يضيفه عليها



السياق من معان . فإذا رجعت إلى الكلمات التي استخدمها في تعليقه على الآيات السابقة تحس بأنه يزن الكلمة بمدى ما تحمله من المشاعر ، وما تحققه من تأثير في النفس ، فيصفها بأنها تروك وتؤنسك في موضع ، وتثقل عليك وتوحشك في موضع آخر . وهذا دليل آخر ، سوف تدعمه أدلة أخرى عندما نتناول منهجيه التحليلي التطبيقي بالنظر ، على أن نظرة عبد القاهر الألفاظ ليست هذه النظرة الهامدة الشكلية التي تقف عند حدود المعنى العقلي للكلمة ، أو ما تنطوي عليه من فكر . وإنما الألفاظ هذه كما سبق أن أشرنا تحمل إلى جانب معانيها العقلية محصولا من العواطف الإنسانية والصور الذهنية والمشاعر الحسية التي تجمعت حول تلك المعاني العقلية .

فهو في تناوله لدلالات الألفاظ لم يذهب إلى ما ذهب إليه السابقون وعلى الأخص ابن قتيبة الذي وقف في علاقات الألفاظ عند للصفات الشكلية التي تتصل بالحروف وهارجما وأصواتها ، وقصر كل ميزة للفظ على تلك الصفات السلبية الخاوية . وجعل القيمة في المعنى للفكرة الفلسفية أو الأخلاقية أو ما يتضمنه البنية الشعري من مثل أو حكمة .

كلا ، لم يكن اللفظ عند عبد القاهر محدوداً في قيمته الصوتية ، كما لم يكن المعنى عنده قاصراً على الفكرة أو المضامين الأخلاقية والفلسفية وغيرها ، وإنما اللفظ عند عبد القاهر بكل إمكاناته الصوتية وغير الصوتية في خدمة المعنى ، والمعنى عنده هو كل ما نتج عن السياق من فكر وإحساس وصورة وصوت .

وأوضح مثال على أن المعنى عند عبد القاهر هو كل هذه العناصر مجتمعة هو دراسته للآيات :

ولما قضينا من منى كل حاجة      ومسح بالاركان من هو مسح  
وشدت على حذب المهارى رحالنا      ولم ينظر القمادى الذى هو رائج  
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا      وسالت بأعناق المطى الأباطح

فقد عرفنا ما قال عنها ابن قتيبة، فكل قيمتها عنده منصفة على حلالة ألفاظها وحسن مقاطعها ومخارجها، أما ما نتج من حلالات ألفاظها وارتباط كلماتها، وما تضمنته من مضاعف وما عبرت عنه من مواقف نفسية فلم يمكن له في نظر ابن قتيبة أية قيمة. أما عبد القاهر الذى يرى في المعنى رأيا آخر أكثر رحابة وسعة فقد هاله شرح ابن قتيبة لهذه الآيات، واضطر أن يعيد تحليلها وشرحها، وفي استطاعتك أن تتبين نظرة عبد القاهر (للمعنى) من خلال هذا التحليل لترى أن ما ينبغي النظر إليه في الشعر ليس الفكرة الفلسفية العميقة أو الحكمة وضرب المثل، وإنما هو تلك الحركة المستمرة التي تنفس عن دلالات الأجزاء وفاعليتها الخاصة داخل السياق. يقول عبد القاهر في تحليله لهذه الآيات:

«فالنظر إلى الأشعار التي أثنوا عليها من جهة الألفاظ، ووصفوها بالسلاسة وتسبوها إلى الدمائه، وقالوا: كأنها الماء جريانا، والهواء لطفا، والرياض حسنا... ثم راجع فكرتك، واشتد بصيرتك، وأحسن التسأمل ودع عنك التجسوس في الرأى، ثم انظر هل تجد لاستحسانهم وحدهم وثناهم ومجدهم، منصرفا إلا إلى استنارة وقعت موقعها، وأصاب غرضها، أو حسن ترتيب فكاهل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن، وإلا إلى سلامة الكلام من الخشو غير المفيد،

والفضل الذى هو كزيادة فى التحديد... وذلك أن أول ما يتلقاتك من محاسن هذا الشعر أنه قال : « ولما قضينا من منى كل حاجة ، فعبير عن قضاء المناسك بأجمعها والخروج من فروعها وسذنها من طريق أمكنه أن يقصر منه اللفظ وهو طريقة المصمم . ثم نبه بقوله : « ومسح بالاركان من هو مسح ، على طواف الوداع الذى هو آخر الامر ، ودليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : « أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ، فوصل بذكر مسح الاركان ما يليه من زم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظة «الأطراف» على الصفة التى يخص بها الرفاق فى السفر من التصرف فى فنون القول وشجون الحديث ، وأما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء ، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس وقوة النشاط ، وفضل الاغتباط ، كما توجه ألفة الاصحاب وأئمة الاحباب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجاء حسن الإياب ، وتسمير وائح الاحبة والارطان ، واستماع التهانى ولتعايا من الخلان والإخوان ثم إن ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل للتنبيه ، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوعى والتنبيه ، فصرح أولاً بما أليه فى الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازها أحاديثهم على ظهور الراحل ، وفق حال للتوجه إلى المنازل ، وأخبر بعد بسرعة السير ، ووطأة الظمر ، إذا جعل سلسلة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح . وكان فى ذلك ما يؤكد ما قبله ، لأن الظهور إذا كانت وطيفة ، وكان سيرها السهل السريع زاد ذلك فى نشاط الركبان ، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً . ثم قال : « بأعناق الملقى ، ولم يقل بالملقى لأن السرعة والبطء يظهران غالباً فى أعناقها ، وبين أمرها من هوادها وصدورها . وسائر أجزائها تستند لإيماء فى الحركة ، وتنبهها فى الثقل والخفة ، ويعبر عن الارجح والنشاط إذا كان فى أنفسها بأعناقها لها خاصة فى العنق والرأس

ويبدل عليهما بشئائل مخصوصة فى المقادير.

فقل الآن هل بقيت عليك حسنة تحيل فيها على لفظة من الفاظها حتى إن فضل تلك الحسنة يبقى لتلك اللفظة، ولو ذكرت على الانفراد وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ، ونسجه وتأليفه وتوصيفه ٥٩. (١)

من هذا التحليل السابق نستطيع أن ندرك معنى والمعنى، عند عبد القاهر فليس المعنى عنده هو المحصول الفكرى أو العقلى للآيات ، أو هو الحكمة والمثل والفكرة الفلسفية أو الأخلاقية ، وإنما المعنى عنده هو كل ما تولد من ارتباط الكلام بمعنىه ببعض ، هو الفكر والإحساس والصورة والصوت، وهو كل ما يندسأ عن النظم والصياغة من خصائص ومزايا . وواضح من منهج عبد القاهر فى تحليل الآيات أن مرد هذه الخصائص حتى ولو كانت حالات شعورية أو نفسية إلى مدى ما استطاعه الأثر الفنى من الانفعال بمختلف القوى التى تستطيع بها الألفاظ مجتمعة أن تبعث هذا الإحساس أو ذاك . ومن ثم رأيناه فى إبراز المعنى لا يذهب بعيداً ، وإنما يستخلص كل قضايا وأحكامه من العلاقات التى أمامه . فيقف عند كل جملة ليحدد ما تقسم به من خصائص . وما تفيض به تبعاً لهذه الخصائص من مشاعر وعواطف أو مواقف نفسية . ولا تمنعه النظرة الجزئية عن النظرة الكلية للآيات. فالكل عنده يفسر الجزء . والجزء عنده فى خدمة الكل . تفسيره للاستعارة فى وسائل بأعناق المطلق الأباطح ، مرتبط بالموقف العام الذى صدرت عنه

---

(١) أسرار البلاغة ص ٢١، ٢٢، ٢٣

الآليات ، فما كان للابل أن يكون سيرها السهل السريع لولا ما كان ينمر الوكبان من شعور السعادة والفرح والغبطة بعد أن أدوا الفريضة ورجوا حسن الإياب . وما كان لهم أن يتجاوزوا أطراف الأحاديث في نشوة وانطلاق لولا انتهاؤهم من أداء الفريضة ، وما انتهاؤهم من أداء الفريضة إلا إيذاناً بالعودة إلى الأهل والأوطان والخلان . وهكذا تحس أن كل جزء في السكلام مكمل للجزء الآخر ومفسر له ، وهكذا لم تحمل النظرة الجوهرية عن الإدراك الشامل للآليات . وهكذا لم يفصل عبد القاهر بين الكلّي والجزئي ، أو بين الجوهر والعرض أو بين اللفظ والمعنى كما فعل سابقوه . واستطاعت فكرة التوحيد بين عناصر اللغة هذه أن تحقق لمنهج عبد القاهر في دراسته للشعر فائدة كبيرة وأن تخلصه من كثير من الأخطاء التي وقع فيها غيره .

ولكننا على الرغم من اعتزازنا بهذا الأسس الهام الذي وضعه عبد القاهر لنقد الشعر وفهم الأدب والتي انفتت فيه فلسفة الفن بفلسفه اللغة ، ما نزال نشعر بأن دراسته لوحدة اللغة لم تكن دراسة كاملة تماماً ، فقد هوت من بين يديه بعض المسائل الهامة ، وعلى الأخص مسألة الصوت والوزن والإيقاع . فقد صرف عبد القاهر كل همه للدفاع عن قضية المعنى وفكرة النظم والصياغة ، وأذهله طغيان تيار اللفظية على التفكير النقدي من قبله ؛ فشغله حماسه لإيقاف هذا التيار الجارف عن رؤية بعض ما يتعلق بخصوصائص اللفظ الصوتية والموسيقية ، وأثر هذه الخصائص فيما يحققه الشعر من قيمة ومن أثر .

حقيقة إن عبد القاهر لم ينس أن للصوت والنغم والموسيقى جوء لا يتجرا من المعنى ، فقد أبان عن هذه الحقيقة في الفصول التي حدد بها مفهوم الفصاحة والبلاغة . يقول : «إنا إن قصرنا صفة الانصاحة على كون اللفظ كذلك (أي

تلازم حروفه ) وجعلناه المراد بها لومنا أن نخرج الفصاحة من حين البلاغة ومن أن تكون نظيرة لها . وإذا فعلنا ذلك لم نخل من أحد أمرين : إما أن نجعله العمدة في المفاضلة بين العبارتين ولا نرجع على غيره ، وإما أن نجعله أحد ما يفاضل به ، ووجهها من الوجوه التي تقضى تقديم كلام على كلام ، فإن أخذنا بالاول لومنا أن نقصر الفضيلة عليه حتى لا يكون الإعجاز إلا به . وفي ذلك ما لا يخفى من الضعاف لانه يؤدي إلى ألا يكون المعاني التي ذكرناها في حدود البلاغة من وضوح الدلالة ، وصواب الإشارة ، وتصحيح الأقسام وحين الترتيب والنظام ، والإبداع في طريقة التشبيه والتشثيل ، والإجمال ثم التفصيل ، ووضوح الفصل والوصل موضعهما ؛ وتوفية المذهب والتأكيد والتقديم والتأخير شروطهما ، مدخل فيما له كان القرآن معجزا حتى يدعى أنه لم يكن معجزا من حيث هو بليغ ، ولا من حيث هو قول فصّل . وكلام شريف النظم بديع التأليف ، وذلك أنه لا تعاقب لشيء من هذه المعاني بتلازم الحروف .

وإن أخذنا بالثاني . وهو أن يكون تلازم الحروف وجهها من وجوه للفضيلة . ودخلنا في عداد ما يفاضل به بين كلام وكلام على الجملة لم يكن لهذا الخلاف ضرر علينا لانه ليس بأكثر من أن يعتمد إلى الفصاحة فيخرجها من حين البلاغة والبيان ؛ وأن تكون نظيرة لها . وفي عداد ما هو شبيهها من البراعة والجزالة وأشباه ذلك مما ينبىء عن شرف النظم وذن المزايا التي شرفت لك أمرها ، وأهلكتك جذعها . أو يجعلها اسماء مشتركة يقع تارة لما تقع له تلك وأخرى لما يرجع إلى سلامة اللفظ بما يثقل على اللسان . وليس واحد من الأمرين بقادح فيما نحن بصدد (١) .

ولقد جاهد عبد القاهر في أكثر من موضع في كتابه دلائل الإعجاز لكي يؤكد أن الفصاحة جزء لا يتجزأ من البلاغة ، وحتى لو لم تكن كذلك فلا ينبغي للفصاحة أن تختص وحدها بجملة الكلام ، أو بعبارة أخرى لا يجوز أن تنسب الفصيلة في العمل الأدبي لصفات في اللفظ من حيث هو لفظ ، فإن ذلك يتنافى مع المبدأ الذي يسمى الكتاب كله إلى تقريره وإثباته . وهو أن كل صفة من صفات اللفظ ليست شيئا في ذاتها ، وإنما تكون شيئا عندما تضيف إلى المعنى المراد إضافة ذات قيمة . فاللفظ الفصيح ليس هو اللفظ الذي حسن جرسه وتلاوته حروفه ، وإنما اللفظ الفصيح هو الذي استطاع في الموضع الذي جاء فيه أن يكون أقدر من غيره في الدلالة على المسراد منه ، وهذا قد تصبح الفصاحة والبلاغة شيئا واحدا ، فإذا نعمت الكلام بالفصاحة أو نعمته بالبلاغة ، فأما نقصد في كلتا الحالتين قدرة الالفاظ على الدلالة . وكل هدف عبد القاهر من هذا أن يبنى كون الفصاحة صفة للفظ من حيث هو لفظ مسموع . يقول :

« هذا فن من الاستدلال لطيف على بطلان أن تكون الفصاحة صفة للفظ من حيث هو لفظ : لا تخلو الفصاحة من أن تكون صفة في اللفظ محسوسة تدرك بالسمع ، أو تكون صفة معقولة تعرف بالقلب ، فبإجمال أن تكون صفة في اللفظ محسوسة لأنها لو كانت كذلك لكان ينبغي أن يستوي السامعون للفظ الفصيح في العالم بكونه فصيحاً ، وإذا بطل أن تكون محسوسة ، وجب الحكم ضرورة بأنها صفة معقولة . وإذا وجب الحكم بكونها صفة معقولة فإنها لا تعرف للفظ صفة بكون طريق معرفتها للعقل دون الحس إلا دلالة على معناه . وإذا كان كذلك لزم منه العلم بأن وصفنا اللفظ بالفصاحة وصف له من جهة معناه لا من جهة لفظه . وهذا لا يبق لنا أن نل مع عذري الشك ، والله المسوفق

لصواب (١) .

وليس هناك من يجادل في أن الكلمة المفردة إنما تكتسب موسيقاها من جاراتها ومن السياق التي ترد فيه ، وأن الكلمة لها شأنها شأن الجملة الموسيقية التي لا تكتسب صفاتها الإيقاعية والنغمية إلا من النغبات المجاورة لها . وهذا ما يؤكده النقد الحديث ويدافع عنه وهي حقيقة لا يتارى فيها أحد . يقول ت . ص . اليوت :

« إن الكلمات القبيحة هي الكلمات التي لا تجد مكانها الملائم لها بين أخواتها . وقد توصف بعض الكلمات بالقبح لعدم استوائها وحدائث العهد بها أو لهيئتها وفوات زماها . أو لأنها دخيلة مستوردة . ولكنني لا أعتقد أن أي كلمة قد استقرت في لغتها يمكن أن توصف بالقبح أو الجمال . إن موسيقى أي كلمة في حال تدخلها مع غيرها إنما تنشأ من علاقة هذه الكلمة مع الكلمات السابقة عليها مباشرة ، والكلمات اللاحقة بها ، وسائر الكلمات الواردة في السياق كله . بالإضافة إلى العلاقة الناشئة من معنى الكلمة إلى السياق التي وردت فيه ، ومعانيها الأخرى التي اكتسبتها من استعمالها الأخرى . وما تثيره من ارتباطات كثيرة أو قليلة (٢) . »

هذا ما يقوله الناقد الحديث بالقياس إلى موسيقى الكلمة . فليس هناك كلمة توصف بأنها حسنة في موسيقاها إلا إذا أصابت مكانها اللائق بها من السياق . كما أنها لا تعتمد قدرتها الموسيقية من ذاتها . وإنما من جملة اعتبارات

---

(١) الرجع السابق ص ٤٦ ، ٤٧ .

(٢) Selected Prose P. 59 - 60



أخرى، بعضها يتصل بالمعنى نفسه وما يضيفه على الكلمة من موسيقى، وبعضها متصل بتاريخ الكلمة وارتباطاتها، وما هو مخزون فيها من طاقات أنتجت التجربة الإنسانية وبشتها في اللفظة فزادت بمعناها خصبا وحياة .

هذه قضية لاخلاف عليها . وقد أشار عبد القاهر إلى شيء من هذا . وهو بصدد تحليله لفكرة الخطم والعلاقة بين اللفظ والمعنى . ولكن الذى نؤاخذ عليه عبد القاهر أنه فى بحثه هذا الطويل ، والذى يرتبط ارتباطا وثيقا باللغة ومكوناتها الشعرية والمعنوية ، لم يفسح المجال لدراسة الجوانب الصوتية فى اللغة ودلالاته على المعنى بشكل إيجابى . فليس من شك فى أن جانبها هاما من التجربة فى الشعر مصدره الصوت والنغم كما عرفت من الفصول السابقة . ولا ينبغي أن نكتفى فى منهج لغوى كهذا بالإشارة إلى هذا الجانب مجرد إشارة . بل إن الموقف كان يحتم على عبد القاهر أن يكشف علاقة الأصوات باللغة ووظيفتها فى أداء المعنى . وعلى الأخص أنه منهم أفرط حماسه وغيره على تأكيد الوحدة بين اللفظ والمعنى ، بإغفاله جانب اللفظ وإنكاره قيمته من حيث هو صوت مسموع . ومع إيماننا بأن اللفظ المفرد مجرد أداة اصطلاحية أو إشارة أو صوت ، وأنه يحتمل مئات المعانى ومن ثم فلا معنى له ، ونع إيمانا بأن اللفظ المفرد لا يكتسب قيمته الصوتية أو الشعرية إلا إذا جاء فى شكل سياق ، إلا أننا لا نذهب إلى إنكار قيمته الصوتية فى الشعر جملة ، كما أننا لا ينبغي أن نكتفى بمجرد الإشارة إلى أن الصوت جزء من المعنى بل ينبغي أن نحدد طبيعة العلاقات الإيجابية بين الأصوات ومعانيها . على نحو ما فعل الأوربيون ومنهم كولردج الذى خصص للوزن والموسيقى فصولا من كتاب « سيرة أدبية » ، أبان فيها عن علاقة الوزن والنغم بسائر أجزاء العمل الفنى ، وكشف عن طبيعة الوزن ومصادره وعوامل تأثيره . وعلى نحو ما فعل لاسل

أبركرومبي في كتابه قواعد النقد الأدبي عند حديثه عن التجربة الشعرية وعن تأثير الألفاظ في الفكر .

يقول :

« ولكي يمكن أن يرمز للتجربة بشكل يقرب من الدجال ، يرى الأدب يلجأ إلى استخدام مختلف القوى ، التي تستطيع بها الألفاظ أن تؤثر في الأفهام . سواء أكان هذا من ناحية المعنى أم من ناحية اللفظ والصوت ، فإن تأثير الألفاظ في الفكر ذو نواح أربع :

فن حيث المعنى :

(أ) بناء المعنى كما يقتضيه سياق الألفاظ .

(ب) ثم المقدرة الإيحائية لبعض الألفاظ .

ومن حيث اللفظ :

(ج) بناء اللفظ بناء منسجماً موسيقياً .

(د) ثم ما لبعض المقاطع من محاكاة الموضع ، » (١)

ويقول في موضع آخر :

« إن الكلمات تشتمل على شيئين : معان وأصوات . والمعنى والصوت كلاهما مرتبط بالآخر ارتباطاً لا يقبل التفرقة ، ولكن كل منهما قابل لأن ننظر فيه على حدة . وكل منهما يمكن تقسيمه إلى قسمين : فمن حيث المعنى نرى أولاً أن لكل جملة معناها حسب تركيبها المنطقي على قواعد النحو والصرف ،

---

(١) قواعد النقد الأدبي ص ٦٢ و ٦٣

وهذا هو هيكل الجملة الذى تشمل فيه الفكرة المجردة التى يراد وصفها ، ولكن هناك ناحية أخرى لمعانى الالفاظ ، ذلك أن كل كلمة ذات معنى قد يكون لها بمفردها - مستقلة عن نحو الجملة وصرفها - تأثير خاص فى الخيال ، يتوقف على القرأن وعلى الموضوع ....

كذلك نرى كل كلمة إنما يعبر عنها بواسطة أصوات حروف الكلمة ، ولكن من الممكن أن يكون لهذه الأصوات فرق هذا - دلالتها الخاصة بها ، فأما هنا أولا الأصوات المقطعة الخاصة بكل حرف ساكن أو متحرك فى كل كلمة من الكلمات ، وهذه يمكن - بترتيبها على طراز خاص ، وبتكرار بعض الأصوات - أن يتألف منها ذلك النظام المسمى بالروى والقافية ، وفى بعض اللغات - ومنها الإنجليزية - قد يأتون بكلمات متفقة فى أواخرها - كذلك قد يراعى فى الالفاظ ناحية أدق وأخفى من هذه ، وهى أن يكون بين أصواتها وبين الموضوع ملاءمة ، بحيث يكون فيها تقليد لشيء الموصوف ، أو وحى إلى الخاطر يصعب تحديده ولكنه محسوس . وهذه الخاصية للكلمات ، ينظر فيها إلى كل كلمة على حدة وتأثير أصواتها .... ولكن هناك ناحية أخرى لتأثير الكلمات ، وهى التى ينظر فيها إلى الكلمات متتالية متعاقبة ، وهذا هو ما يعبر عنه بالانسجام أو موسيقى اللفظ (rhythm) ، فهنا لا ينظر إلى الأصوات المقطعية ونوعها ، بل إلى تموجات الأصوات ، وإلى مقدارها فى عدة جهل . وهذا الاختلاف فى المقدار قد يكون راجعا إلى اختلاف فى تسوية الصوت وضعفه ، أو فى طوله وقصره . أو فى ارتفاعه وانخفاضه . والتموجات الموسيقية عيسارة عن تعاقب كل هذه الاختلافات الصوتية أو بعضها بطريقة جلية واضحة .

وهذه الموسيقى اللفظية هى بلا شك أهم وسائل الانتفاع بالأصوت فى فن

الادب ، لان هذا الانسجام هو أكبر عامل فى الإيحاء بذلك الجزء من العاطفة أو العهور ، الذى لا يمكن أن تحيا التجارب بغيره .

عما تقدم ينصح لنا أننا إذا اعتبرنا الكلمات كمان أولا ، وأصوات ثانيا ، ثم قسمنا كلا من هذين الاعتبارين إلى الكلمات المتصلة جملا ، وإلى الكلمات منفردة ، أمكننا أن نتيين من هذا كله أن هناك نواحى أربعا لاستخدام الالفاظ ، يستطيع فن الادب أن ينتفع بها وهى :

١ - فى الجملة  
 أ - المعنى كما تدل عليه الجملة .  
 ب - للموسيقى الى تنتظم الالفاظ .

٢ - فى كل كلمة واحدة  
 أ - معنى الكلمة وما يشتبه من خيال .  
 ب - الصفة الصوتية للمقاطع . ، (١)

ونحن ، وان كنا نتفق مع أبر كرومبى بما للجانب الصوتى من أهمية فى دراسة الادب ، وفى الدلالة على مشاعر الأديب وانفعالاته ، سواء أكانت هذه الأصوات ناشئة من مقاطع الكلمات وحروفها أم عما فيها من نبرات انفعالية ، وموجات عاطفية ، إلا أننا لا نستطيع أن نذهب الى أن لمقاطع الكلمة الواحدة من حيث هى لفظ مفرد دلالات موسيقية ، وانما قد تنشأ هذه الدلالات من تلاقى بعض المقاطع والحروف فى السياق كله ، أو فى العبارة الواحدة ، عندئذ يمكن الأصوات أن تشيع فى النفس إحساسا عاطفيا معيناً . فليس هناك مقاطع أو حروف معينة يمكن أن تنصف فى ذاتها بإحساس الحزن أو الفرح ، وإنما الذى يحدد العلاقة بين أصوات المقاطع والحروف

وبين إحساس معين هو النغم الناشئ من جملة كاملة . ذلك أن الانفصال في داخل أى عمل أدبى لا يمكن تحقيقه من لفظة مفردة ، إنه يتحقق من تداخل الكلمات صوتا وإحساسا .

وما دما بعدد الكلام عن لغة الانفصال فلا بد أن يدخل الإيقاع والنغم والصوت كوسائل إيجابية من وسائل توصيل الانفصال ، بل إن الصوت وموجاته وإيقاعاته فى كل عمل فنى ناجح ليست إلا نتيجة مباشرة لتسويج الانفصال الذى يسود للعمل الفنى . وإذا كان ثمة تأثير معين للفظ المفردة ، فهو تأثير نفسى محض ناشئ من حياة الكلمة نفسها وما تحمله من شخصية معينة ، غير أننا مع ذلك يجب أن ننتبه إلى مثل هذا التأثير ونحن نقصد الأدب ، فقد يذهب بنا هذا التأثير النفسى للكلمة المفردة بعيدا ، أو يضللنا فلا ندرك قيمتها الحقيقية التى مردها أولا وأخيرا لما منحته السياق إليها من دلالات . ويؤكد ريتشاردز هذه الناحية بقوله :

« ويكتسب الصوت شخصية عن طريق التوفيق بينه وبين ما سبقه ، فاضطراب الذاكرة السابق لحدوث الكلمة يجعل الذاكرة يختار من بين الشخصيات الممكنة للكلمة تلك الشخصية بالذات التى تلائم ما هو حادث فيها فى ذلك الوقت . فلا توجد مقاطع أو حروف متحركة تصنف بطبيعتها بالحزن أو الفرح . وإن ذلك العدد الكبير من النقاد الذين حاولوا تحليل آثار القطع الأدبية إلى ما تتألف منه من حروف ساكنة ومتحركة إنما كانوا يقومون بعملية مسلية فحسب . إذ تختلف الطريقة التى يؤثر بها الصوت فى نفوسنا تبعاً للانفصال الذى يكون موجوداً فعلاً فى ذلك الوقت . بل إنها تختلف أيضاً تبعاً للمدلول . وتوقع حدوث الصوت نتيجة للعادة ولروتين الإحساس ليس إلا مجرد حسن .

من حالة التوقع العامة (١) .

ومها يكن الأمر فقد كان أمام عبد القاهر ، إلى جانب هذا الأساس الحساس الذي وضعه لمعنى (المعنى) ولفكرة النظم ، ولوحدة اللغة ، المجال للحديث عن الجوانب الصوتية حديثا أكثر فاعلية ، والكشف عن جوانب المشاعر والإحساسات والمعاني التي يعينها الوزن الشعري القصيدة ، وتحديد العلاقة بين الفعل للشاعر وبين طبيعة البحر الذي يختاره لقصيدته ، وكان أمامه المجال أيضا للنظر في الفرق التي تكون بين قصيدة وأخرى تشترك في البحر الواحد حتى يحقق بتحليله الوحدة في اللغة بين بحور الشعر ومعايير ، وأن البحر الشعري ليس قالبيا خارجيا منفصلا ، وإنما هو جزء لا يتجزأ من التجربة ، بل هو أساس هام من أسس التوصيل ، وأن عاطفة الشاعر هي التي أرادت أن تكون القصيدة من هذا البحر أو ذاك ، كما كان المجال مهيئا أمام عبد القاهر للنظر في موسيقى الكلام الداخلية ، فإن النظرة النقدية السليمة إلى القصائد الشعرية تثبت لنا أن القصائد التي تتفق في بحر واحد تختلف الواحدة منها عن الأخرى في موسيقاها . وهذا دليل على ما لبناء الداخل من علاقات صوتية تمثل جزءا هاما من الإحساس العام . ودليل أيضا على أن لكل الفعل موسيقاه الخاصة به .

ومادام عبد القاهر قد شرع في وضع أساس هام للنظر إلى اللغة وهو إلا تحكم حل شيء داخل العمل الفني حكما مستقلا ، وإنما تربط عناصر العمل الفني كلها في ضوء وحدة كلية ، وفي اعتماد الجزء على الكل ، وفي التكامل التام بين عناصر اللغة المختلفة من فكر وإحساس وتصوير وموسيقى ،

فقد كان ينبغي ألا يكتفى بمجرد التنويه بقيمة الصوت في داخل التجربة الفنية ، بل لقد كان المنتظر من باحث متعمق وضع يده على مبدأ التوحيد بين اللغة وهنصرها ، أن يتناول بالدراسة والتحليل تأثير الصوت ووظيفته ، ومصادره المختلفة ، وعلاقاته الإيجابية بالمعنى داخل التجربة الفنية . ولكن عبد القاهر كان قد شغل بنظرية المعنى وفكرة النظم من كل شيء آخر ، وكان يرى أن كل فضيلة مرجعها إلى خصائص معينة في نظم الكلام ، وأن اسكل خاصية ولكل علاقة لغوية دلالة ومعنى حتى الصوت نفسه . ولكن كل ذلك لم يكن ليعفيه من تناول الجانب الصوتي على نحو أدق مما رأيناه في كتابه . وعلى الاخص أن هدفه الذي يسمى إليه هو بيان إعجاز القرآن . وكنا نعلم ما في العلاقات الصوتية في القرآن الكريم ، وما في آياته المحكمات من تأثير صوتي يفتن القلوب ويأخذ بالالباب ، وليس من شك في أن مرد الإعجاز في التأثير الصوتي في لغة القرآن لنظم آياته ، واختيار كلماته ، كما يقول عبد القاهر ولكن إلى أى حد شاركت هذه العلاقات الصوتية في التأثير ، وإلى أى حد طابت في أداء المعنى وتوصيل الفكرة ؟ وإلى أى حد يستطيع الادب أن يستغل الإمكانيات الصوتية للغة حتى يبلغ حد الإعجاز ؟ كل هذه مسائل غاية في الأهمية ، وأمور تتعلق في الصميم من نظرة الناقد إلى اللغة .

وعلى الرغم من إغفال عبد القاهر لهذا الجانب الصوتي في اللغة فليس من شك في أنه بدراسته لفكرة المعنى ، ولدلالات الالفاظ ، وللعلاقة بين اللفظ والمعنى ، ولمفهومه الجديد للغة قد قضى على كثير من الغموض الذي شاب فكرة الخلق الأدبي عند القدماء وما كان من تأثيرها في الحكم على الشعر حكاما يفصل بين لفظة ومعناه ، ويرجع الفضل اسكل منهما مستقلا . كما استطاعت

فكرته عن المعنى أن تزلزل من إيمان الشعراء والنقاد بالشكل الخارجى الشعر .  
فقد فتن الشعر والنقد بالصنعة الشكلية فى الأدب إلى الحد الذى خرج بالشعر  
عن مفهومه الصحيح ، فلم يكن هناك ما يشير الناقد فى الشعر إلا ما يسم به من  
صفات خارجية تتصل بالألفاظ وجرسها وموسيقاها وجزئتها واستقامتها ، وصحتها  
وسلامتها . ويسرف الناقد فى هذه الناحية إسرافا يعلى من مقام اللفظ على المعنى ،  
ويبالغ فى الاهتمام بقيمة الشكل الخارجى . الأمر الذى يقيد من تذوقنا للشعر ،  
ويقص من أجنحة الخيال فيه ، وينقلنا إلى مناهج فى دراسته أبعد ما تكون عن  
طبيعته ، وأقرب ما تكون إلى منهج المناطق الذين يتأثرون بالثقافة الملية  
ومنطق أوستطاليس .

كما لا ننسى أن مفهومه الرحب لفكرة المعنى ، والتقاء فلسفة اللغة عنده بفلسفة  
الفن قد ساعدت على نشأة المنهج الفئوى فى دراسة الأدب لأول مرة فى تاريخ  
نقدنا العربى . ذلك المنهج الذى يقوم على أساس أن لكل بيت من الشعر بل  
ولكل جملة وضعها الخاص بها ، وصفاتها الناشئة من طبيعة سياقها ونظمها ، وإذا  
كان لنا أن نحكم عليها بالجرودة والرداءة فاذلك إلا لما يكون فيها وهى بوضعها  
هذا من خصائص . ومن هنا تكون أحكامنا أكثر دقة والزاماً بالموضوعية  
والمنهجية والذوق الأدبى .

### ثالثا : التعبير العارى والتعبير المزخرف

لعلنا نذكر ما قاله كروتشه بالقياس إلى بعض التميزات الخداعة التى  
ملأت مساحة فلسفة الفن ، والتى أغرت كثيرين من المتفكرين بالدراسات  
البلاغية والنقدية لسهولتها وبدايتها الظاهرة ، والتى حالت بين هؤلاء وبين  
الفهم الصحيح لطبيعة الفن . وعلى الأخص فى مجال الحكم على الأمر الفنى



وقويحه . من هذه التمييزات ذلك الذى يقسم مفهوم التعبير الفنى إلى لحظتين :  
لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة ونعنى به الوصول إلى التعبير ، ثم لحظة جمال  
التعبير ، ونعنى به زخرفة التعبير . وعلى هذا الأساس صنفوا التعبيرات الأدبية  
في نوعين : تعبيرات عارية وأخرى مزخرفة . وجعلوا لكل من هذين النوعين  
درجة معينة في سلم القيم . وأخضعوا تقديرانهم للعمل الأدبي على أساس  
تمييز للتعبير المزخرف ومنحه رتبة أعلى من التعبير العارى . وظنوا أن الزخرفة  
في ذاتها شرف ، بل لقد زادوا على هذا فزعموا أن جمال التعبير أو زخرفته  
شئ خاص بالشعر دون النثر . وأن الذى يميز الشعر عن النثر ما يختص به  
الشعر من صور بياضه كالتعبيه والاستعارة والمجاز بأنواعه المختلفة ، والتحلية  
اللفظية من جناس وطباق وتورية وغير ذلك من ألوان البديع المختلفة . وأسرفوا  
في هذه النظرة حتى كادت التعبيرات المزخرفة أن تستقل بالنظر والبحث والدراسة  
والقدير وحتى كاد أن يكون لها وحدها الشرف والمنعة .

وليس من شك في أن هذه النظرة للعمل الأدبي ، فوق ما فيها من قصور  
عن فهم طبيعة العمل الأدبي ووحدته ، سوف تحسول بيننا وبين الحكم الصحيح  
على أعمال الكتاب والشعراء ، فبى ستحجب عن أعيننا الكثير من خصائص العمل  
الفنى الذى أمامنا عندما نركز انتباهنا على الصورة الفنية داخل العمل الأدبي  
دون سواها ، ونجعلها غاية وهدفا مستقلا .

وبديهي أن هذه النظرة هى من آثار العناية بالشكل الخارجى في الشعر  
والإعلاء من شأنه وإرجاع كل ميزة وفضل في الكلام له . ونحن نعلم من  
دراستنا لأنصار الشكل الخارجى في الشعر أن أمثال قدامة بن جعفر وأبي  
هلال العسكري وغيرهما أن ما كان يتصد باللفظ عندهم ليس ما في الكلام

من تلازم في الحروف والسجام في التغم فحسب، بل مافيه أيضا من زخرفة أو صورة ضيقة أو محسنات لفظية .

والذى يذكر لعبد القاهر بالفضل أنه استطاع، وهو بصدد الدفاع عن فكرة النظم، أن يفتنى على الثنائية التى ميزت بين التعبير المزخرف والتعبير العارى، فأعلن أن القيمة فى التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية ليست لها من حيث هى تشبيه أو استعارة أو كناية . بل هى لها من حيث قدرة الاستعارة أو التشبيه على الامتزاج والانصهار بغيرها من عناصر التعبير الأدبى، وهى لها من حيث قدرتها على التفاعل مع غيرها وعلى مدى ما اكتسبته الاستعارة من خصائص يمنحها السياق نفسه، يقول عبد القاهر :

« واعلم أن هذا — أعنى الفرق بين أن تكون المزية فى اللفظ، وبين أن تكون فى النظم — باق يكثر فيه الخلط فلا تزال ترى مستحسنا قد أخطأ بالاستحسان موضعهم، فينحل اللفظ ما ليس له، ولا تزال ترى الشبهة قد دخلت عليك فى الكلام قد حسن من لفظه ونظمه، فتنسى أن حسنه ذلك كله للفظ منه دون النظم . مثال ذلك أن تنظر إلى قول ابن المعتز :

وإني، على إشفاق عيني من العدى،  
لتجتمع منى نظرة، ثم أطرق

فترى أن هذه الطلاوة وهذا الطرف إنما هو لأن جعل النظر يسمح وليس هو لذلك، بل لأن قال فى أول البيت ( وإني ) حتى دخل اللام فى قوله ( لتجتمع ) ثم قوله « منى »، ثم لأن قال ( نظرة ) ولم يقبل : للنظر مثلاً ثم لمساكن « ثم »، فى قوله : ثم أطرق، والعليفة أخرى نصرت هذه اللطائف وهى اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : « على إشفاق عيني من العدى . »

وإن أردت أعجب من ذلك فيما ذكرت لك فانظر إلى قوله :

سألت عليه شعاب الحى حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها وإنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى بمسا توخى فى وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجمدها قد ملحت ولطفها بمحاورة ذلك وموازرتة لها . وإن شككت فاعصم إلى الجارين والظرف فأول كلا منها عن مكانه الذى وضعه الشاعر فيه . نقل : سألت شعاب الحى بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره . ثم انظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة ، وكيف تعسدم أريحيتك التى كانت ، وكيف تذهب النفوة التى كنت تجدها ؟ (١)

وبدر استألفنا السابق نرى أن الجانب الهام فى الاستعارة ليس فى مجرد دقتها أو لطفها وغرابتها ولكن لأن الشاعر استطاع عن طريق توزيعه للكلمات أن يخرج الاستعارة هذا الإخراج الحسن . وأن هدف الشاعر لم يكن الزخرفة والتفتش ، وإنما كان هدفه التعبير عن شاعره الخاصة فى شكل أدبى متماسك ملحم كقطعة النسيج ، وإذا كان فيه زخرف أو جمال فليس هو هذا الزخرف الملتصق التصاقاً صناعياً ، وإنما هو الزخرف الذى تتفاصل عناصره مع عناصر أخرى . والقيمة كل القيمة فى مدى ما استطاع هذا التفاضل أن يثيره من روى وظلال وما يبعثه من إيماءات . ومن ثم فليست الاستعارة غاية فى حد ذاتها فى الشاهدين السابقين ، ولا يجبوز أن ترد الفضيلة فى البيتين لها ، والإمكان الزخرف فى حد ذاته غاية لدى الشعراء والناقد على السواء .

ووعى عبد القاهر الجمال بطبيعة القمر لا تجعله يلغى الشكل تماما من حسابه وإنما تجعله ينظر إلى جمال الشكل باعتباره جزءاً لا يتجزأ من النظم كله . ولولا نظم الهاهر البيتين السابقين على هذه الصورة التي أخرجها بها ما كان يمكن للاستمارة فيهما أن قبّالغ ما بلغت من الحسن والجمال .

وبالرجوع إلى الخصائص التي حددتها عبد القاهر في البيتين السابقين ، والتي جعل لها ونها وموازرتها الفصل في شرف الاستمارة ، نرى أنه قد استطاع بحق أن يضع يده على مراكز الإحساس في البيتين ، بل وعلى أبرز اللامع الدالة فيهما . ففي بيت ابن المعتز استمارة رائعة حقاً ، ولكن روعتها لا ترجع مجرد استمارة الجموح للنظرة ، فإن جموح النظرة وحده ما كان ليبلغ هذا التأثير أولاً تلك العناصر التي جمعها الشاعر ، والتي نجمت في الإفصاح عن عاطفته وعن موقفه النفسى . والموقف هو موقف شاعر يحب يرى حبيبته أمامه ويود لو استطاع أن يتمتع عينه بالنظر إليها ، وهو شديد اللفة إلى إطفاء شوقه إليها ، حريص على أن تلتقى عينه بعينها ، ولكنه لسوء الحظ محاط بالأعداء من كل جانب ، وجميعهم ينظر إليه ويرقبه ، وهو أمام هذا كله بين أمرين : إما أن يخضع لعاطفته المصوبة فيبعث بنظرته إلى حبيبته ضارباً عرض الحائط بهذه الأنظار المصوبة نحوه من أعدائه ، فيفتضح أمره ويكشف عن حبه ، وإما أن يرضخ لخدوفه وإشفاقه من أعدائه ووغبته في إخفاء حسده الحقيقية عنهم ، فيحرم نفسه من النظر إلى حبيبته حرصاً منه على نفسه وعليها . ولكنه لم يستطع ، رغم هذه المحاولات التي بذلها أن يكتم حبه ، ويكبت ما فى صدره من لفة وشوق إلى حبيبته ، وأن يقاوم الرغبة فى النظر إليها ، وإذا بالهرق يغلبه ، وإذا هذه العاطفة الحبيبة فى صدره تنطلق منه ورغم هذه

القيود التي تقيد بها فتجتمع منه نظرة ثم يطرق. وفي إطاراته هذه الأخيرة إحساس  
عميق بكل معاني الإشفاق والحجل التي تصطرع في نفسه .

وليس من شك في أن الذي حل إلينا هذا الإحساس كله هو ما في البيت  
من علاقات وما فيه من صياغة ، وما فيه من قدرة على استغلال اللغة ووظائفها .  
فتأكيد الجموح وحتميته لم يتحقق إلا من استخدام الشاعر للتوكيد في قوله  
( وإن ) ، وفي اللام التي سبقت الفعل ( تجمح ) . وما كان أيضا لهذا الجموح أن يظهر  
على أنه أمر محتوم لا مفر منه لولا أن سبقته عبارة ( على إشفاق عيني من العدى ) ،  
لأنه على الرغم من إشفاق الشاعر من أعدائه ، ومحاولة كبهجه للمسامح نفسه قد  
فرت منه هذه النظرة . ومن هنا كان لتقديم عبارة ( على إشفاق عيني من العدى )  
تأثيرها هل الجموح نفسه . ولأنفس أن همة ( ثم أطرق ) الأخيرة قد أضافت  
إضافة رائعة وهامة وقوت من إحساس الإشفاق والحجل الذي مهدت له كلمة  
( على إشفاق عيني من العدى ) ، فهو على رغم انطلاق النظرة منه ما يزال يحس  
بالحجل من حوله .

وإذن فليست الاستمارة وحدها هي التي ظفرت بالقيمة مستقلة عما عداها ،  
وما كان لها أن تفهم على هذا النحو ، ولا أن تبلغ ما بلغته من حال لولا ما  
أضفاه السياق إليها ، ومن ثم كان فصلها عن السياق أو عن التعبير التي وردت  
فيه ، ودراستها مستقلة مسألة تتنافى مع طبيعة الأشياء ، وأما يحول بيننا  
وبين فهم الصورة البيانية وإدراك قيمتها الحقيقية على وجهها الصحيح .

ولإذا انتقلنا إلى البيت الثاني :

وسالغ عليه شعاب الحوى ، حين دعا  
أنصاره ، بوجوه كالدنانير  
نحمد أن القيمة كلها ليست في ( سالغ شعاب الحوى ) ، فاستمارة السيل

لشعاب الحى ليست في ذاتها بالامر الخطير ، ولا بالشئ المشهر أو البديع ، ولكن حاله الاستعارة في أنها وقعت موقعها وأصابته غرضها على حد ثوبه . وفي مدى ما استطاعت أن تظهر به من صياغة البيت كله ، فتقديم الجار والمجرور على الطرف (حين دها) ثم تأخير (بوجوه كالدنانير) قد استطاع أن يضعنا موضعنا خاصا ، وأن يجعل البيت على هذا النحو معنى يختلف عما لو قال : (سالك شعاب الحى عليه بوجوه كالدنانير حين دها أنصاه) . فالشاعر قد أراد بتقديم الجار والمجرور (عليه) أن يواجهنا أولا بهذا السيل المتدفق من الناس الذين ما كادوا يسمعون نداه ودعوته حتى سارعوا إليه وتدفقوا حوله كالسيل . وهكذا نحس لأول وهلة بمدى ما لهذا الممدوح من مكانة عند قومه ، فإن صيحة واحدة منه قد فجرت عليه شعاب الحى فأقبلت هرعهم ترى من كل صوب وحده . وهل كان يمكن لاستعارة السيل لشعاب الحى أن تنال ما نالته من قيمة لو لا أن أعقبها الجار والمجرور (عليه) ولولا أن تلاه الطرف وفعله (حين دها أنصاه) . ثم انظر بعد ذلك إلى هبة (بوجوه كالدنانير) وما أفادته من فوائد للاستعارة وللوقوف كله . فإن تلبية الناس لدعوة الممدوح وندائه لم تكن تلبية مرءوسين لرئيسهم ، وإنما كانت تلبية هبين لحبيبين . فهم لم يقبلوا عليه هذا الإقبال أداء لواجب ، بل استجابة طبيعية لمعاصر الحب التي يكنها هؤلاء الناس لرغبتهم وقادهم . من أجل ذلك أقبلوا عليه بوجوه مشرقة تفيض بالبهجة والسعادة كأنها الدنانير اللامعة البراقة .

ومن يفهم البيت على هذا النحو الذي يتحكم فيه الكل في قيمة الجزء ، ويتحكم فيه الجزء في قيمة الكل ، والذي لا يرضى بغير هذا منهجنا لدراسة الشعر لابد أن يأنف من المنهج الذي يقسم التعبير الأدبي إلى لحنين لحظة

التعبير بمعناه العام ولحظة زخرفة التعبير ، ولا بد أن يشور على منهج آخر  
تنفصل فيه الاستعارة أو الصورة ، أيا كان نوعها عن التعبير الأدبي التي  
وردت فيه .

من أجل هذا قال عبد القاهر كلته المشهورة : « إن من الاستعارة مالا  
يمكن بيانها إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته . » (١) ومن أجل ذلك  
هاجم عبد القاهر كل من جاوز هذا المنهج إلى غيره من المناهج التي تقف في  
الهمر عند حدود التعبير المزخرف فتنتزعه من التعبير والسياق والنظم ، وتنظر  
إليه وحده ، زاعمة أنها بذلك تكون قادرة على إظهار هامن الهمر ومزاياه ،  
غافلة عن الفروق الدقيقة التي تكون بين استعارة وأخرى ، ناسية أن في هذه  
الفروق وحدها يمكن السر في تفوق استعارة على أخرى وفي براعة كلام على  
آخر . يقول عبد القاهر :

« ومن دقيق ذلك وخفيه أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى : واشتعل  
الراس شيبا ، لم يزدوا فيه على ذكر الاستعارة ولم ينسبوا الشرف إلا إليها ،  
ولم يروا للزينة موجبا سواها ، هكذا ترى الأمر في ظاهر كلامهم ، وليكن  
الأمر على ذلك . ولا هذا الشرف العظيم ولا هذه المزية الجليلة وهذه الزوعة  
التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام لمجرد الاستعارة ، ولكن لأن يسلك  
بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء وهو لما هو من سببه فترفع به ما  
يسند إليه ويؤتى بالذي للفعل في المعنى منصوبا بعده مبينا أن ذلك الإسناد  
وتلك النسبة إلى ذلك الأول إنما كان من أجل هذا الثاني ، ولما بينه وبينه من  
الاتصال والملازمة كقولهم : طاب زيد نفعا ، وقر عمرو عينا ، وتصيب عرقا ،

وكرم أصلا ، وحسن وجها . وأشبه ذلك بما تجد فيه الفعل منقولا عن الشيء إلى ما ذلك الشيء من سببه .

وذلك أنا نعلم أن اشتعل للغيث في المعنى . وإن كان هو للرأس في اللفظ ، كما أن طاب النفس ، وقر العين ، ونصيب للعرق وإن أسند كما أسند إليه . يبين أن الشرف كان لأن سلك فيه هذا المسلك ، وتوخى به هذا المذهب ، أن تدع هذا الطريق فيه وتأخذ اللفظ فتسند إلى الشيب صريحا فنقول : اشتعل شيب الرأس ، والشيب في الرأس . ثم تنظر : هل تجد ذلك الحسن وتلك الغضامة ؟ وهل ترى الروعة التي كنت تراها ؟ فإن قلت : فما السبب في أن كان واشتعل ، إذا استعير للشيب على هذا الوجه كان له الفضل ، ولم بان بالمصرية من الوجه الآخر هذه البينونة ؟ فإن السبب أن يفيد مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى الشمول ، وأنه قد شاع فيه ، وأخذ من نواحيه ، وأنه قد استقر به ، وعم جعله ، حتى لم يبق من السواد شيء أو لم يبق منه إلا ما يستند به . وهذا ما لا يكون إذا قيل : اشتعل شيب الرأس ، أو الشيب في الرأس . بل لا يوجب اللفظ حينئذ أكثر من ظهوره فيه على الجملة . ووزان هذا أنك تقول : اشتعل البيت نارا ، فيكون المعنى أن النار قد وقعت فيه وقوى الشمول ، وأنها قد استولت عليه ، وأخذت في طرفيه ووسطه . وتقول : اشتعلت النار في البيت . فلا يفيد ذلك بل لا يقتضيه أكثر من وقوعها فيه وإصابتها جانبا منه . فأما الشمول وأن تكون قد استوائت على البيت وابستته فلا يعقل من اللفظ البتة .

ونظير هذا في التثزيل قوله عز وجل : « وفجرنا الأرض عيونا » ، التفسير المبيّن في المعنى واسع على الأرض في اللفظ كما أسند هناك الاشتغال إلى



الرأس . وقد حصل بذلك من معنى التشوُّل هنا مثل الذي حصل هنسباك . وذلك أنه قد أفاد أن الأرض قد كانت صارت عيوناً كلها ، وأن المساء قد كان يغور من كل مكان منها ولو أجرى اللفظ على ظاهره . فقيل : وفجرنا عيون الأرض أو العيون في الأرض . لم يفد ذلك ولم يدل عليه ، ولكن المفهوم منه أن الماء قد كان فار من عيون متفرقة في الأرض وتقبس من أما كن منها .

واعلم أن في الآية الأولى شيئاً آخر من جنس النظم وهو تعريف الرأس بالآف واللام ، وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة . وهو أحد ما أوجب المزية . ولو قيل : واشتمل رأسى . فصرح بالإضافة لذهب بهض الحسن فاعرفه ، (١) .

وما نظن أن هناك شاهداً أوضح من هذا الشاهد الذي حرصنا على أن نسوقه كاملاً على منهج عبد القاهر في دراسته للصورة البيسانية ، وما نظن أن هناك دليلاً أقوى من هذا الدليل على تلك النظرة الهائلة التي ينظر بها عبد القاهر إلى اللغة . فالغة عنده وحدة لا تنفصل فيها الصورة الشعرية عن التعبير الأدبي ، بل هي جزء لا يتجزأ منه . لانسند قيمتها إلا من النظم . ولا تكسب فضيلتها إلا من السياق . بل إن تفسيرها وفهم معناها لا يمكن تحقيقه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته . اعتماداً على ذوق لغوي رافع يكشف عن الفروق والدقائق والأسرار التي تكوّن بين استعمال وآخر داخل نطاق الاستعارة الواحدة .

### الفرق بين منهج عبد القاهر ومنهج السكاكي :

والذى يريدنا اهتماما بهذا المنهج الذى لاتنفصل فيه اللغة العاربية عن اللغة  
المزخرفة أننا نظرننا بعد عبد القاهر فوجدنا أن هذا المنهج ، الذى كنا نتوقع  
له أن يمشى ويذهب ويتطور هند من جاءوا بعد عبد القاهر من البلاغيين . قد  
أزهقه روحه . ولم يشأ له القدر أن يستمر وأن يؤتى أكله . فبدلا من أن  
يصبح أساسا لدراسات أخرى متطورة ونامية فى ميدان النقد والبلاغة العربية  
وجدناه يحل سبيله لسيطرة المنطق الشكلى على التفكير النقدى والبلاغى .  
وإذا نقد النصوص وتحليلها ودراستها على أساس من منهج لغوى ذوقى قسود  
تحول عند السكاكى (من ٥٥٥ - ٦٢٦ هـ) إلى دراسة تقنية تعيدية تخضع  
للنطق ، وتسلم نفسها إليه . وتجنح إلى أسلوب من الدراسة يقوم على التصنيف  
والنقسيم ، مهمته وضع القواعد والإسراف فى إسرافا يباعد بيننا وبين  
الفهم الحقيقى لكلمة البلاغة . التى هى فى أصلها تمييز الجيد من الرديء من  
الكلام : وبحسب بيننا وبين رؤية الحقيقة المنطوية وراء العمل الأدبى .  
فبدلا من أن يساعدنا على تربية أذواقنا وتحميتها ، ويمنحنا الوسائل التى  
تساعدنا على النفاذ إلى روح العمل الفنى ورؤية خصائصه ، وتذوق أساليبه ،  
أخذ بعلمنا أصولا وقواعد جافة . أشبه بقواعد النحو والصرف والمروض .  
دون أن يصل بين هذه القواعد وبين روح اللغة وجوهر الشعر . ولم يفلح  
هؤلاء أن مثل هذا المنهج لا يمكنه أن يحقق الأغراض التى تهدف إليها  
البلاغة والفصاحة . وهل يمكن للقاعدة الجافة أن تكون وسيلة حية وصالحة  
لإدراك الخصوصيات والفروق والأسرار التى تكون بين كلام وآخر ؟  
وهل دراسة أقسام البيان والبديع ، أو وضع أسماء لاحتصر لها أكل باب وقسم  
منها بنافع فى تربية ذوق الأديب أو الناقد ، وأين هذه من الوسائل الحقيقية

التي يستعين بها كل من الأدباء والناقد للثقيف والتعليم وتربية الأذواق وتثمينها؟ إن الوسيلة الحقيقية هي في طول المصاحبة والمعايشة للأدب الغنية ، والبصر بما يكون بينها من مفارقات ، وتذوق أساليبها وفق منهج مشتق من روح الأدب وحقيقته .

إننا نجد عند السكاكي الدقة والقدرة على ترتيب المقدمات وعلى دقة المفاهيم وصحة البراهين ، وكلها مسائل على هامش البلاغة وليست من صميمها ، ونجد عنده أيضا القدرة على التقسيم والتبويب والتفريع ، وكلها أمور تتصل بالمنطق أكثر مما تتصل بالشعر ، وعلى الأخص إذا وقفنا عندها ولم نتجاوزها إلى الدراسة التحليلية والتذوقية .

وإذا تصفحنا مفتاح العلوم للسكاكي وانتقلنا في دراسته لعلى المعاني والبديع من باب إلى باب فسوف نجد غلبة هذا الاتجاه الشكلى الذى يفصل فصلا أليسا بين اللغة العاوية واللغة المزخرفة . ولنضرب لذلك مثلا بالفصل الذى عقده للاستعارة لنرى الفرق الواضح بين منهج عبد القاهر في دراسته للاستعارة وبين منهج السكاكي في دراسته لها .

يبدأ السكاكي هذا الباب بوضع تحديد للاستعارة فيقول : « الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفى التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه فى جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به . كما تقول : فى الحمام أسد ، وأنت تريد به للشجاع ، مدعيا أنه من جنس الأسود فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به وهو اسم جنسه مع سدد طريق التشبيه بإفراذه فى الذكر » (١) .

ولا يضيرنا فى شيء أن يحدد السكاكي للاستعارة مفهومها على هذا النحو

السابق . ولو كان السكاكي قد اقتنع هو نفسه بهذا التحديد ، ثم شرع بضده في دراسة لأساليب الاستعارة كاشفا من معانيها دوارسا لأقسامها من خلاله تحليله للآثار الفنية لاستطاع أن يشاركنا ما ندهو إليه وما دها إليه عبد القاهر من قبله . ولكنه نظر إلى الاستعارة لا باعتبارها وسيلة من وسائل البيان والإفصاح عن عاطفة القاهر وتوصيل التجربة إلى السامع أو القارئ ، بل باعتبارها موضوعا من مواضع علم البيان ، موضوعا يقتضى فيه هدفا واحدا هو بيان أحواله وحدوده وأقسامه من الجوانب النظرى وحده ، كأن مهمته هى وضع قواعد وقوانين للاستعارة . وليس مهمته الكشف عن قيمة الاستعارة فى الدلالة على المعنى أو أو نقل الإحساس .

فبعد أن وضع لما هذا التحديد السابق ، شرح فى التفريق بين نظرتين لما ، بين ما هو لغوى وما هو عقلى . فإذا قلنا : فى الحمام أسد ، واستعملنا الأسد فى غير ما هو له عند التحقيق فإننا قد نتجاوز تعذيب الرجل بالشجاعة إلى أن تدعى للرجل صورة الأسد وعبالة عنقه ومخالبه وأنيابه وسائر تلك الصفات البادية لحواس الأبصار ، وعلى الرغم من أن الشجاعة من أخص أوصاف الأسد وأمكنها ، فإن اللغة لم تضع اسم الأسد للدلالة على الشجاعة وحدها ، وإنما وضعت اسم الأسد للدلالة على الشجاعة وعلى غير ذلك من صفات الأسد وصورته الجسدية ، ولو كانت اللغة قد وضعت اسم الأسد للدلالة على الشجاعة وحدها لكانت صفة لأسماء . ولكن استعماله عندنا على جهة التحقيق وليس من جهة التعذيب ، ولما ضرب بعرق فى الاستعارة . وثانيهما : ما هو عقلى وهو أن يتضمن الكلام ما يفيد إلى أن الأسد ليس أسداً على الحقيقة . وأن فى الكلام من القرائن ما يفيد بأن الأسد مستعار هنا وليس مستخدما على الحقيقة .

وبعد أن ينتهى من الكلام عن الاستعارة ووصفها ووجه تسميتها استعارة ،  
وتقرير استنادها إلى اللغة ومفارقة لها للدعوى الباطلة والكذب . يبدأ في الكلام  
عن أقسام الاستعارة : فهي تنقسم عنده إلى تصريحية ومكنية . والمراد بالتصريحية  
أن يكون الطرف المذكور هو المشبه . وبعد أن يفرغ من تقسيم الاستعارة إلى  
تصريحية ومكنية يشرع في الكلام عن أقسام كل فرع من هذين الفرعين .  
فالتصريحية تنقسم إلى حقيقية وتخيلية : فالحقيقية أن يكون المشبه المتروك شيئا  
متحققا إما حسيا وإما عقليا . أما التخيلية أن يكون المشبه المتروك شيئا وهميا  
محضا لا تحقق له إلا في مجرد الوجود ، ثم تنقسم كل واحدة منهما إلى قطعية ، وهي  
أن يكون المشبه المتروك متعين الحمل على ما له تحقق حسي أو عقلي ، أو على ما لا  
تحقق له البتة إلا في الوجود ، وإلى احتمالية وهي أن يكون المشبه المتروك صالح  
الحمل تارة على ما له تحقق له . وأخرى على ما تحقق له . وهذه الفروع كلها  
تنتهى به إلى أربعة أقسام أخرى مركبة .

- (١) الاستعارة المصرح بها التحقيقية مع القطع (٢) الاستعارة المصرح بها  
التخيلية مع القطع (٣) الاستعارة المصرح بها مع الاحتمال للتحقيق والتخييل .
- (٤) الاستعارة بالكناية .

ولا يكتفى بهذه التقسيمات بل يرى أن الاستعارة ربما قسمت إلى أصلية ومبعية .  
والمراد بالأصلية أن يكون معنى التشبيه داخلا في المستعار دخولا أوليا . والمراد  
بالمبعية ألا يكون داخلا دخولا أوليا . وربما لحقها التجريد فسميت مجردة  
أو الترشيع فسميت مرشحة . وبذلك ينتهى في الاستعارة إلى ثمانية أقسام .

ثم يشرح بعد هذا في الحديث عن كل قسم من هذه الأقسام الثمانية . وبعد أن يفرغ من الكلام عن هذه الأقسام الثمانية يرى أنه ما تزال الاستعارة أقسام أخرى لم تذكر بعد . فهي لما كان مبناها على التشبيه تنوع بالقياس إليه إلى خمسة أنواع تنوع التشبيه لإيها : استعارة محسوس لمحسوس بوجه حسي أو بوجه عقلي ، واستعارة معقول لمعقول ، واستعارة معقول لمحسوس ، فن النوع الأول قوله عن اسمه : واشتمل الرأس شيئا ، فالمستعار منه هو النار ، والمستعار له هو الشيب ، والجامع بينهما الانبساط . ولكنه في النار أقوى ، فالطرفان حسيان ، ووجه التشبيه حسي (١) .

وهكذا تنتهي من باب الاستعارة عند السكاكي بثلاثة عشر قسما . وليت الأمر وقف عند هذا ، ذلك أننا إذا تركنا أقسام الاستعارة هذه وانتقلنا إلى الفواهد التي يوردها السكاكي لكل قسم لم نجد غير شواهد أشبه بشواهد النحوي ، آيات من الشعر قليلة ، وجل نثرية كثيرة ، وجميعها قد اختير لغرض واحد هو أن تعرف جملة من الأقسام المقشعبة ، وأن نحفظ لكل قسم شاهدا أو شاهدين من الشعر أو النثر . وليس أدل على ذلك من أنه عندما استشهد بالآية الكريمة ، واشتمل الرأس شيئا ، لم يقف عندها محملا أو شارحا أو مبينا الفرق بينها وبين غيرها ، أودارسا لعلاقة الاستعارة بالسياق أو النظم أو النحو ما فعل عبد القاهر في تفسيرها وأبان ما أضناه السياق والبناء عليها . وإنما كان الاستشهاد بالآية لمجرد توضيح القاعدة أو بيان الفرع أو القسم الذي تنتهي إليه الاستعارة .

(١) المراجع السابق ، ص ١٥٨ إلى ص ١٦٥ .

وإذا أركنا الاستعارة إلى باب التشبيه<sup>(٢)</sup> وجدنا فيه ما وجدناه في باب الاستعارة من عملية لإحصاء معقدة متشعبة لأقسام التشبيه وألوانه ، وليست بأقل عدداً ولا بأيسر مطلباً من أقسام الاستعارة عنده . وهذا تحول البلاغة عن عدد السكاكي إلى عملية حسابية ، وإلى منطوق جاف . وإلى جملة من القواعد والقوانين المتداخلة التي يضل العقل في تتبعها والإلمام بها . ويتحول منهج درس البلاغة من المنهج اللغوي الذوقى الذي تلتقى فيه فلسفة اللغة بفلسفة الفن إلى منهج شكلى مرتبط ارتباطاً كلياً بفساد اللغة المنطوق . وهو منهج أقل ما يقال فيه إنه أبعد ما يكون عن طبيعة اللغة باعتبارها فعل الكلام نفسه ، ولقد ظن أصحاب هذا المنهج أن الناس يتكلمون وفقاً لقواعد النحو والصرف أو البلاغة وفقاً للمفردات . وما علموا أن الإنسان حتى في حديثه العادى يتحدث كما يتحدث الشاعر ، لأنه كما قلنا من قبل يعبر عن تأثيراته وعواطفه . وهو حين يتكلم بطريقة العادى المألوفة إنما يعبر عن انفعالاته ومشاعره ويبت كل ممكنات نفسه فيما ينطق به من الكلام . بل هو مصور كالشاعر . فإذا كنا سنقتصر في البلاغة التي هي أساس إدراك الحقائق والأسرار والجمال في التعبير ، والتي بها تعرف الفضيحة بين كلام وآخر على الأقسام والحساب والقواعد الصارمة وحدها . فما هو السبيل إلى دراسة الشعر والأدب وأسرار التعبير وخصائص الكلام؟

إننا حينما ندعو إلى تنحية المنهج القائم على القوالب المنطقية الجافة عن البلاغة والنقد ، وعندما نهجم هذا التيار بكل ما لدينا من قوة إنما نقصد بهذا أن نرد

البلاغة والنقد اعتبارهما ، وأن نحمى للدارسين من كل ما من شأنه أن يحول بينهم وبين رؤية الحقائق وإدراك الحفايا والأسرار . إن وسيلتنا هي المنهج القائم على الذوق ، وعلى النظرة الموحدة للغة ، تلك النظرة التي لا تفصل بين اللغة والشعر ، ولا بين الفكر والحدس ، ولا بين اللغة العيارية والآخرى المخزفة ، ووسيلتنا أيضا هي الوعي التام بما في طبيعة اللغة من قوى خيالية أو مجازية ، وأن أى لغة مكتوبة أو منطوقة هي أرقى اتصالا بالشعر منها بالمنطق .

وليس من شك في أن درس البلاغة هو من أهم وأخطر الدروس في حياتنا الفنية والأدبية ، ذلك إذا أدركنا أنها الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من إدراك ما في الأدب من قيم وما فيه من حقائق ، وهي أيضا وسيلتنا في الكشف عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها في ميادين الأدب واتجاهاته المختلفة ، كما أنها السبيل إلى إرضاء حاجات الناس العاطفية والروحية والوجدانية ، وفوق هذا كله فهي الطريق الوحيد لتبصيرنا بالصالح فنتفقيه ونثأثره ، وتحذيرنا من الفاسد فننبذه ونجتنبه .

من أجل هذا حرصنا على أن نكشف عن المناهج التي تحقق الغاية المنشودة من درس البلاغة ، فندعو إليها وأقويدها ، ونعمل جاهدين على أن تمضي في طريق النمو والتطور ، بما يتلاءم وحاجة أمتنا في عصرنا الحاضر ، وبما يتلاقى وحاجات الأدب وتطوره وتنوعه ، وظهور مدارس جديدة ، وفنون مستحدثة لم يكن لها وجود في تاريخنا القديم . ومن أجل هذا أيضا حرصنا على أن نكشف القناع عن المناهج التي لا تحقق الغاية المنشودة من درس البلاغة . تلك المناهج التي تقف في دراسة الأدب عند حدود شكلية تقتل الذوق ، وتميت الحس وتنفر الدارس من درس الشعر والأدب والبلاغة .



من هذه المناهج الأخيرة منهج السكاكى الذى تمجرت على يديه البلاغة وتحولات كما يقول الدكتور شوفى ضيف : « إلى علم بأدق المعانى لكلمة علم ، فهى قوانين وقواعد تخلو من كل ما يتمتع النفس ، إذ ساط عليها المنطق بأصوله ومناهجه الحادة ، حتى فى لفظها وأسلوبها الذى لا يحصى أى جمال ، وما للجمال والسكاكى ؟ إنه بصدد وضع قواعد وقوانين كقوانين النحو وقواعده ، وهى قواعد وقوانين تسبك فى قوالب منطقية جافة أشد ما يكون الجفاف (١) » .

ويقول أيضا تعليقا على الباب الذى عقده السكاكى عن التشبيه :

« وما لاريب فيه أن السكاكى أفسد مبحث التشبيه بما وضع فيه من هذه الأقسام الكثيرة التى تحولت به إلى مجموعة كبيرة من الأرقام ، وهى أرقام لا تفيد شيئا فى تربية الذوق إلا ضروبا من التعقيد والتضيق ، وكأننا بإزاء مسائل هندسية عسيرة الحل . وهى مسائل جلب فيها غير قليل من اصطلاحات المناطق والمتكلمين . وكان حريا به أن يقتدى بعبد القاهر فى تحليلاته البارعة للتشبيهات المختلفة دون محاولة هذا الحصر العقلى الدقيق ، وكأننا لم تعد المسألة هذه مسألة تفهم أساليب التشبيه والوقوف على قيمها البلاغية ، بل أصبحت مسألة وضع القواعد والاصطلاحات والتقسيمات (٢) » .

ولعل أخطر ما فى المنهج الذى ترسمه السكاكى لدرس البلاغة أنه لم يقف عند حدود كتاب مفتاح العلوم وحده ، ولم ينته بإتهامه ، فقد امتد تأثيره فيمن جاء بعده من دارسين للبلاغة ، وجدوا الحاجة ماسة إلى شرح كتاب

---

(١) البلاغة تطور وتاريخ ص ٨٨٨ .

(٢) المرجع السابق ص ٣٠٢ ، ٣٠٣ .

السكاكي وتوضيح ما غمض من كلامه ؛ فتوالت الشروح لكتاب المفتاح : شرحه قطب الدين محمود بن مسعود الشيرازي ، وشمس الدين محمد بن مظفر الخطيبى ، وناصر الدين الترمذى ، وعماد الدين الكاشى ، وسعد الدين بن مسعود التفتازانى ، والسيد الشريف الجرجاني وغير هؤلاء . وأخذ هؤلاء جميعا يتناقصون فيما يضيفونه إلى علوم المعاني والبيان والبديع من أقسام وأبواب وقواعد ، وما يصوغونه من أساليب مستمدة من المنطق والفلسفة وعلم الكلام حتى انتهينا في البلاغة على أيديهم إلى الجرد والتجريد ، وكانت النتيجة الطبيعية لتحول دوش البلاغة عن طريقه السديد ، أن تحول الأدب هو الآخر عقب هذا التجمد في البلاغة إلى مرحلة من التدهور والانحيار ، حتى أصبح هم الأديب ، سواء أ كان شاعرا أم ناثرا ، أن يحشو عباراته بالمصطنع والمتكلف من الاستعارة والتشبيه . فما دامت البلاغة هي هذه الأقسام ، وتلك القواعد فليكن أدبنا ترصيعا وزخرفة وتميضا ولعبا بالألفاظ . وصارت المنافسة على الزخرف والتقليد هسدا فا وغاية ، وغابت عن الأدب أصالته وروحته ، ورحابته ومقاوته .

وام تشأ أن تقوم في وجه هذا التيار ثورة ذات بال تعيد البلاغة إلى سابق حيويتها ونضرتها إلا في عصرنا الحاضر ، بل أنه في عصرنا الحاضر من الدارسين من لا يزال يدهو إلى تدريس البلاغة على هذا النحو العقيم ،

إننا ينبغي أن نفرق ونحن ندروس البلاغة العربية القديمة بين درس تاريخ البلاغة وتطورها والمراحل التي مرت بها ، وبين الكشف عن مناهجها المختلفة والوعى الثام بما هو صالح للأدب من هذه المناهج وما هو غير صالح . إن مرحلة الجود في البلاغة مرحلة تاريخية لا بد من جزايتها ، فالعلم لا يترك

مرحلة الجهد لمجرد ما ولكنه يدرسها ويتناولها بالبحث ، على أن يكون واعيا بما في مناهج هذه المرحلة من أخطار ، وما يكون فيها من قصور عن بلوغ الغاية والهدف من درس البلاغة بمعناها المنظور ، وما يحسول بيننا وبين رؤية الفن وتذوقه في مختلف اتجاهاته ومدارسه ، وفروعه المتجددة دائما .

وإذا كان هناك في تاريخ البلاغة العربية ما نهتزه ونشجعه وندعو إلى دراسته ونعمل على تطويره بحيث يلائم نهضتنا الأدبية الحديثة فهو منهج عبد القاهر في دراسته للبلاغة ، ونظريته في النظم ، وطريقته في فهم اللغة ونحوها وفقها . ومنهجه الذوق في تحليل النصوص ودراستها والحكم عليها .

ولسنا مع هؤلاء الذين يغطّون حق عبد القاهر فيصمون أنه لم يتجاوز بدراسته في دلائل الإعجاز لفكرة المعنى والنظم ما كان سائدا قبله . وأن الثنائية التي تعمق التفكير في اللغة قد أصابت عبد القاهر كما أصابت غيره من السابقين ، وأن الألفاظ عنده قوالب تنسكب فيها المعاني ، وأن الكلمات وفقا لهذا المنهج المعيب على حد قولهم موضوعة لإزاء أفكار ، وأن هذا هو ما قاله غير واحد من النقاد العرب ومنهم عبد القاهر الجرجاني (١) .

هذا التعميم في الحكم فيه كثير من التجنى على الحقيقة ، فإن الذي بذله عبد القاهر من الجهد من أجل فكرة التوحيد بين اللغة وعناصرها المختلفة ، ومن أجل القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى ، وثنائية اللغة العارية واللغة المزخرفة أو ثنائية التعبير والجمال ، لم يبذله ناقد عربي آخر . والدليل على هذا بين واضح

---

(١) نظرية المعنى في النقد العربي ص ٤١ .

فما ساقه عبد القاهر من مناقشات جدلية ونظرية حول موضوع اللفظ والمعنى وفيما ساقه من نصوص كثيرة . ومن دراسته لهذه النصوص بنوع خاص يتضح لك قيمة العمل الكبير الذى قام به عبد القاهر فى هذا المجال ، ومن خلاله وحده يتضح لك تصور عبد القاهر وفهمه الحقيقى لعمليتى الخلق الادبى والتفاهد الادبى . ويكفيما ما أشرنا إليه من شواهد وماسوف تفسير إليه فى الصفحات التالية للدلالة على أن المزية والفضل فى الكلام عنده ليست للفظ دون المعنى ، وليست للمعنى دون اللفظ وإنما هى للنسبة القائمة بينهما . وإن فلسفة اللغة عنده أساس صالح وسليم لإدراك فلسفة الجمال . وليس هناك مجال للمكابرة فى هذا ، فكل ما سقناه حتى الآن من أمثلة واقتباسات ناطق به شاهد عليه .

وابها : منهج عبد القاهر فى تحليل النصوص .

لقد عرفنا مما عرضناه عليك من فصول سابقة شيئاً من طريقة عبد القاهر فى دراسته للنص الشعرى ، وعلى الأخص فى المواضع التى أبان فيها أن السياق هو الذى يكشف لك عما فى الكلمة من لسيج متشعب من الصور والمشاعر ، يشه الشاعر فيها عن طريق العلاقات الجديدة التى يولدها السياق فيها ، فقد ذكر لنا أمثلة على هذا عندما استشهد لكلمة (الآخادع) وكلمة (الشيء) بأكثر من شاهد حتى يضع أمامك الدليل على أن الشعر قادر على أن يستخرج لك من اللفظة الواحدة عدداً من المعانى يختلف باختلاف الشعراء وتباين أساليبهم فى صياغة الكلمة واستغلال إمكاناتها .

كما عرفنا أيضاً شيئاً من منهجه فى تحليل النصوص من تلك الفوائد التى درسناها للاستعارة ، والتى ظهر من تحليلها عدم الفصل بين الصورة الشعرية

والتعبير التي وردت فيه ، والتي أبان لنا من خلالها عن مدى اعتناؤه كل عنصر من عناصر العمل الفني على العناصر الأخرى اعتمادا كلياً ، ومدى ما يكون بين الجزء والكل من ارتباط وثيق ينشر الإحساس الواحد في جميع أطراف العمل الأدبي وينعكس فيها جميعاً .

ومنهج عبد القاهر في تحليل النصوص قائم كما عرفنا على أساس من مفهومه للغة التي حددناه من قبل . فإذا كان عبد القاهر قد اعتبر أن سر الجودة والرداءة في أي عمل أدبي كامن فيما يكون في لغة الشاعر أو الكاتب من خصائص معينة في صياغتها ، فإنه بذلك يردنا إلى المنهج اللغوي الذي يشتمل أحكامه من طبيعة العلاقات التي تتولد من دلالات الصياغة اللغوية وفعاليتها الخاصة . ومادام الأمر أمر اكتشاف ما في اللغة وارتباطاتها وعلاقاتها من أسرار فإن الشيء الطبيعي لبلوغ هذه الغاية هو تعقب كل ما يحققه العالم اللغوي للشاعر من إمكانات ودلالات .

وإذا صح هذا أساساً لدراسة الأدب فقد كان لابد لعبد القاهر أن يجعل للكشف عن معاني النحو أساساً لهذه الدراسة ، ذلك أن خصائص النظم هي في الحقيقة جزء لا يتجزأ من معاني النحو . ذلك إذا لم نر في اللغة عالين منفصلين : عالماً يتصل باللغة كقانون ، وعلماً آخر يتصل بها كإحساس . فإن الحديث عن هذين العالمين باعتبارهما عنصرين منفصلين تعوزه الدقة . فإن الشاعر العظيم هو ذلك الذي يبدأ بتعظيم الشكل والعلاقات والتركييب العامة ، ثم يبنى شكلاً وعلاقات وتركييب جديدة تنبع مباشرة من تجربته الحية .

وعندئذ لن تكون معاني النحو عند الشاعر العظيم إلا وسيلة لنقل الإحساس واستغلال الالفاظ بإمكاناتها غير المحدودة ،

على أساس من هذا المفهوم الناضج للنحو وعلم المعاني طبق عبد القاهر نظريته في تحليل النصوص واستخراج مكنوناتها. ولنبدأ الآن في دواسته للنصوص حتى نلمس بأنفسنا خصائص هذا المنهج ومقوماته . ولنبدأ أولاً : بتحليله الآية الكريمة :

« وقيل يا أرض إبلعي ماءك ، ويا سماء أقلعي ، وغيض الماء ، وقضى الأمر ، واستوت على الجودي ، وقيل بعدا للقوم الظالمين » .

يرجع عبد القاهر جمال هذه الآية لخصائص معينة في نظمها وقرئتها واستخدام اللغة فيها على نحو معين ، ولقد حدد لنا ثمانية مواضع كلها من معاني النحو ، إذا نحن أدركناها بأدراكنا أدركنا سر العظمة في الآية . هذه المواضع هي :

- (١) أن نوديت الأرض ثم أمرت
- (٢) أن كان النداء ( يا ) دون ( أى )
- (٣) إضافة الماء إلى الكاف
- (٤) أن نادى الأرض وأمرها بما يخصها ، ثم نادى السماء وأمرها بما هو من شأنها كذلك .

- (٥) استخدام المبني للمجهول في كلمة ( وغيض الماء )
- (٦) التأكيد والتقرير في وقضى الأمر
- (٧) إضمار السفينة في قوله ( واستوت على الجودي )
- (٨) مقابلة قيل في الفاتحة بقيل في الخاتمة .

وهذه الخصائص كلها ليست كما تبدو مجرد قواعد نحوية سارمة ، ولسكنها معان ومشاعر ، وهي تتفاعلها مع غيرها قد شاركت في نقل الصورة للعامة التي تريد الآية تبليغها للناس بكل ما تنطوى عليه من إحساس وانفعال .

وقبل أن نعرف وظيفة كل خاصة من هذه الخصائص يجدر بنا أن نفهم الموقف الذى صدرت عنه الآية ، والغرض الذى قيلت من أجله : الآية تصور اللحظة التى أعقبت الطوفان الذى تفجرت من أجله عيون الأرض ؟ وفاضت له ينابيع السماء ، واحتشدت له كل القوى حتى يستطيع أن يكتسح كل ما على الأرض من شر وإثم ، وحتى يقضى على الباغين الظالمين من العصاة والكفار ، وحتى ينجو نوح ومن معه ، وحتى تستقر سفينته آمنة ظافرة .

وكان طبيعيا أن تتم عملية التطهير هذه ، ويتحقق الهدف الذى من أجله كان الطوفان ، وأن يعود كل شيء إلى سيرته الأولى ، وأن يتم هذا كله بأقصى سرعة وحسم .

من أجل هذا نادى الله سبحانه وتعالى الأرض ثم أمرها ، ثم نادى السماء وأمرها ، وكان النداء ( يا ) ولم يكن بأى . وواضح أن النداء يبا أقرب إلى طبيعة الموقف الذى يقتضى السرعة والحسم فى التنفيذ ، فليس المجال مجال تعظيم للأرض حتى نستخدم لنداء بأى ، وحتى نقول : أيتها الأرض . من أجل ذلك كان النداء يبا أكثر موافقة للمعنى : أما نداء الأرض وأمرها بما يخصها وإتباع هذا بنداء السماء ، فأمر يتفق وطبيعة الحال ، ففوق ما فى النداءين والأمريين من تنسيق وتناغم موسيقى رائع ، فإن هذا التناغم الموسيقى نفسه جزء لا يتجزأ من المعنى المراد . فالمراد هو أن يعود كل شيء إلى ما كان ، ولن يعود كل شيء إلى ما كان إلا بعد أن تبلع الأرض ما عليها من ماء ، وبعد أن تكف السماء عن مطرها . أما إضافة الماء إلى الكاف فى قوله ( إياى ماءك ) فقد أفادت فائدة أخرى مرتبطة بزوال الطوفان . فإياى ماءك إشارة للأرض أن تبلع كل ما عليها من ماء أو كل ما يتصل بها أو يخصها . فإذا انتقلنا إلى جملة ( وغيض الماء ) أحسننا بأن كل شيء

قد تم بقدره قادر وأمر أمر . وجاءت بعدها جملة (وقضى الأمر) لكي توقفنا على الحقيقة التي من أجلها كان كل هذا ، ولكي تحسم الموقف كله حسماً نهائياً . ثم تحدث الآية بعد ذلك عن استواء السفينة على الجبل وهو المقصود من كل ما كان ، ولكن الآية لا تذكر السفينة ، لأن في إظهارها دلالة على عظم الشأن ، شأن السفينة فهي موضوع الحديث كله وما جاء الطوفان إلا من أجلها . لذلك كان حذف السفينة أمراً تقتضيه طبيعة الحال ففي ذكرها إغلال من شأنها وهي المعنية والمقصودة بالحديث كله . وبعد هذا كله تأتي المقابلة الرائعة بين ( قيل في الفاتحة ) و ( قيل في الخاتمة ) وهي أمر مرتبط بهندسة البناء في الآية وما يتضمنه من إيقاع صوتي ، كذلك الذخيرة رأينا في ( ابلعي ) و ( ألقعي ) . كما أنه في المقابلة أيضاً إحساساً بأن الكلام بداية ونهاية ، وأن الأمر كله محصور بين قيل الأول وقيل الثانية ، وإشعاراً بأن كل شيء قد تم غلى النحو الذي أراده له الله سبحانه وتعالى .

أما المثال الثاني فهو قول إبراهيم بن العباس .

فلو إذ نبا دهر وأنكر صاحب وسلط أعداء وغاب نصير  
تكون من الأهواذ دارى بنجوة ولكن مقادير جرت وأمر  
ولمى لأرجو بعد هذا عمداً لأفضل ما يرجى أخ وزير

فهو يصور موقف الشاعر من الإشاعات المغرضة التي أخذت ترد بين الناس عن احتمال عزله وتجرده من منصبه ، فلقد زاد أمر هذه الشائعات حتى جعلت الشاعر يضيق بها ، ويحس بالحاجة إلى التعبير عما في صدره تجاهها . وكان طبيعياً أن يكون لهذا كله رد فعل خاص يجعل الشاعر يشور أكرامته



ويغضب لما يشهده الأعداء والاصدقاء حوله من شائعات ، وما يبدو أنه من تنكر له أو إهمال لشأنه . من أجل هذا نراه في البيتين الأولين يتحدث كل من حوله ، ويظهر الإحساس بالشورة على الدهر والصاحب والعدو والنصير ، فإن له دائما مكانا يحبه من كل هؤلاء ، وهو يستطيع في كل وقت أن ينأى بنفسه وأن يعود إلى داره فيكون في مأمن من كل من يتنكر له . على أن المقادير لم تنسأ أن تحقق ما أرواه الأعداء فقد انتصر له محمد بن عبد الملك الزيات آخر الأمر فغيب آمال أعدائه ، وحقق له ما يريد .

ويرجع عبد القاهر مواضع الجمال في الآيات السابقة للعلاقات اللغوية الآتية :

- (أولا) تقديم الظرف الذي هو (إذ نبا) على عامله (تكون) .
  - (ثانيا) أن قال (تكون) بدلا من (كان) .
  - (ثالثا) أن نكر (الدهر) ولم يقل (فلو إذ نبا الدهر) .
  - (رابعا) أن ساق التوكيد فيما أتى من بعد .
  - (خامسا) ثم أن قال (وأنكر صاحب) ولم يقل (وأنكرت صاحبيا) .
- ويقول الدكتور محمد مندور في تعليقه على هذه الآيات :

« وبالإيمان في ملاحظات ناقدنا نجد أنها ترجع إلى مفارقات في المعساني ، وألوان النفس هي التي حددت اختيار الشاعر وضمنت له الجودة . جودة العبارة عما في نفسه بدقة ، ثم تبصيرنا بالألوان النفسية لتلك المعساني . فهو قد قدم الظرف على عامله . قدم (إذ نبا) على (تسكون) ، وذلك لأنه لم يتم أن تكون داره بنجوة عن الأهواز إلا عندما نبا الدهر ، وفي هذا النحو ما يحرف في نفس الشاعر . وكأنه به قد سارع إلى نقضه ، ثم هو قد اختار المضارع

(تكون) على الماضي (كان) لأن المضارع هنا نحس في دلالة معنى الحالة المستمرة  
للتسمية من الماضي إلى الحاضر والمستقبل .

والشاعر ود عندما بنا الدهر لو تكون داره عن الأهرار بنجوة ، تكون  
حتى قبل نبو الدهر ، قد يكون وتستمر كذلك لأن الدهر قد أثبت بنبوه تلك  
المرّة أنه قادر على الفرد في كل حين ، ومن الخير أن نقدر ذلك الفرد في كل  
حين ، وإذن فالمفاضلة بين الماضي والمضارع ليست مفيدة بين ألفاظ بل بين  
معان ، وعلى الأصح بين حالات نفسية بألفاظها . ثم إن شاعرنا قد نسكّر (دهر)  
وهو بهذا يفرد الدهر فيجعله دهرًا خاصًا به . دهرًا غدارًا لا الدهر دهر  
الناس كافة . بنا دهر ابتلاه به القضاء المحتوم . وإذا كان تنكير الدهر ،  
وهو الشيء الواحد المعروف بوحده ، يفيد الإفراد ، فإن تنكير صاحب  
وأعداء ونصير يفيد الإطلاق ، ويشعرنا بضيق الشاعر . فهو ينكر كل  
صاحب لما كان من غدر أولئك الصحاب ، وهو يرى أن كل عدو قد سلب ،  
وأن كل نصير قد غاب . تنكير المزداد أفاد الإطلاق . والأمر في تنكير  
(مقادير وأمر) يشبه تنكير (دهر) فهو يخصصهما بالشاعر ، ويعلمهما  
وفقاً عليه .

وإذن فنحن أمام معان مختلفة والأوان نفسية متباينة ندرك بعضها بعقولنا ،  
ونحس ألقها بقلوبنا ، وهذا الإحساس هو أساس الذوق عند ناقدنا (١) .

وهناك غير هذين المثالين أمثلة أخرى نذكر منها قول ابن الدميني :

أبني أفي يديك جعلني فأفرح أم صيرتني في شمالك

أبيت كأتى بين شقين من عصا حذار الردى أو خيفة من ذبالك (١)  
 تعالت كى أشجى ، وما بك علة تريدن قتلى ؟ قد ظفرت بذلك  
 ويعلق عبد القاهر على هذه الأبيات بقوله : انظر إلى الفصل والاستئناف  
 فى قوله : « تريدن قتلى ؟ قد ظفرت بذلك » ، (٢) .

وليس من شك أن الفصل والاستئناف اللذين أشار إليهما عبد القاهر ليسا  
 فى ذاتهما صراحا فى الجمال فى الأبيات ولحكمهما استطاعا أن يظفرا بإعجاب القارىء  
 لأنهما جاءا عقب هذا التقديم الذى قدم به الشاعر لموقفه من حبيبته ، فهو فى  
 حيرة من أمر هذه الحبيبة التى تستخدم مع حبيبها سياسة السكر والفر ، فهى  
 لا تعطى حتى تمنع ، وهى إن لانت وأسعدت يوما عصمت واستعصمت أياما .  
 والشاعر من أجل هذا فى حال من الصراع النفسى لا يعرف على أى وضع  
 يستقر ، ولا يدرك أصداقة هى فى حبها أم كاذبة ، وهل ما يزال موضعه  
 عندها كما كان أم ترى قد تحول موضعه عندها ؟ وباختصار فهو لم يعد يعرف  
 أين هو بالقياس إلى صاحبتة فقد أصبحت تكسر من التعلل ، تتلبس الأسباب  
 الاعتذار ، وهى تعلم أن هذا يشق عليه ويحزنه ، ومع ذلك فهى تنادى فى  
 تعللاتها هذه حتى لمكانها تتمم شيئا . وهذا هو الذى دفع بالشاعر أنه يقطع  
 كلامه هنا ثم يستأنف قائلا : تريدن قتلى ؟ قد ظفرت بذلك . فإن الذى يفعل  
 ما فعلته صاحبتة معه لا بد أن يكون متعمدا تعذيب صاحبه إلى درجة الموت .  
 فإذا كان هذا ما تريده صاحبتة فقد نجحت . وهكذا نحس بقيمة ما يحمله

(١) الزبال والمزاية : المفارقة

(٢) دلائل الإيجاز ص ٧ .

الفصل ثم الاستئناف في البيت الأخير من معنى ، وما يتضمنه من مشاعر عاوت  
في جميعها أجزاء الكلام كلها .

وشبه بهذا أيضا قول الشاعر :

اليوم يومان مذ غيبت عن بصري      نفسي فداؤك ما ذنبى فأعذر  
أمسى وأصبح لا ألقاك ! واحزنا      لقد نأتى فى مكروهى القدر

وقد استشهد عبد القاهر بهذين البيتين في الفصل الذى عقده عن بديع  
الاستعارة ونادرها ، وهو كذلك من الأمثلة التى أرجع فيها عبد القاهر روعة  
الاستعارة لما فى السياق كله من خصائص . ففى استعارة التألق للقدر هنا غرابة  
وطرافة حقيقية ، ولكن الأمر ليس أمر الغرابة التى تدهشك من استعارة  
التألق للقدر ، ولكن الأمر هو فى أن الاستعارة هنا صادفت مكانها اللائق  
بها ، وأنها جاءت لتمثل قمة التطور العاطفى عند الشاعر . فعندها يجمع ويتركز  
الانفعال حتى يبلغ أقصاه . والذى مهد لهذا التطور ماعرضه علينا الشاعر فى  
البيتين من موقفه عقب هجرة صاحبه له ، فهو منذ أن غابت فى حال من  
القلق والاضطراب والأرق ، فلم تعد الحياة تجري كما كانت ، بل أبطأت  
أيامها وطالت لياليها ، والشاعر لا يدرى سببا لهذا كله ، ولا يعلم ماذا جنه  
يداه ، ويتمنى لو يبذل حياته كلها ثمنا لمعرفة السبب الذى من أجله هجرته  
صاحبه . وانظر إلى اللفظة المشوبة بالحسرة فى قوله : « نفسي فداؤك » ، وفى  
الاستفهام الذى ختم به البيت الأول عندما قال : « ما ذنبى فأعذر » . ثم مواجهة  
الحقيقة المرة التى تشيع فى قوله : « أمسى وأصبح لا ألقاك » ، ثم صيحة الألم  
العقيقة فى قوله : « واحزنا » ، ثم هذه السكينة القصيرة التى آمن بعدها بأن  
النحس لا بد أن يكون قد تحالف عليه ، وأن القدر لا بد أن يكون قد فكر

كثيرا قبل أن يحيك له خيوط هذا الحظ التميمي ، فليس موقفا جاديا هذا الذي يقفه ، بل لابد أن يكون القدر قد جلس من أجله جلسة خاصة أحكم له فيها خيوط هذه المقامرة .

وغير هذه وتلك أمثلة عديدة يقف عندها عبد القاهر أيكشف لك عما استطاعت اللغة بإمكاناتها وقواها الخفية والظاهرة أن تبلفه من التأثير في النفس ، وأينما تنقلت في كتاب دلائل الإعجاز من التقديم والتأخير ، إلى الاستفهام ، إلى الفصل ، والوصل ، إلى الحذف والإضمار ، إلى غير هذه وتلك من أساليب الكلام فسوف تلتقي بالعديد من هذه الأمثلة .

ولقد اعتمد عبد القاهر في منهجه التطبيقي على أساس هام هو إدراكه الذوق لكل المفارقات التي تكون في الاستخدام اللغوي للكلمات ، وقد منحته ثروته اللغوية ، وإلمامه الواسع باللغة لإمام إحساس وذوق القدرة على الوعي بما تحمله الكلمة من ظلال مختلفة من المعنى بالقياس إلى السياق التي وردت فيه . فضمنون الكلمة عنده يقل أو يكثر ، ينبسط أو ينكش بحسب علاقتها بالموكب المتحرك الذي تسير فيه الكلمة مع ما تقدمها وما تلاها من ألفاظ .

فالكلمات عنده كالناس ، إذا أقمت بينها علاقة وثيقة فإنك لا تملك أن تحجب تأثير الواحدة في الأخرى .

وهذا المنهج الذي يفر القصة في الأدب بما يكون بين اللغة من علاقات هو المنهج الذي تلتقى فيه فلسفة اللغة بفلسفة الفن ، والذي يرى أن التباين في الصياغة لا يوجد إلا إذا وجد التباين في الإحساس . ودعوة عبد القاهر إلى التزام المنهج اللغوي في دراسة الأدب وتقده تلتقي مع وجهة النظر الحديثة

فهذا هو الشاعر الناقد س. اليوت يعتقد أنه من المهم للشاعر أن يعرف أكثر شيء ممكن عن اللغة ، والسبب الرئيسي في هذا أنه يؤمن بأن كل تطور حيوي في اللغة إنما هو تطور في الشعور كذلك وأن الألفاظ والفكر لا يفصلان . والشاعر لا يستطيع أن يوحى إلى غيره بأنه قد غسرق في حومة أشد الأشياء البدائية والنسبية ، وأن فكره وعواطفه عادت إلى الأصل ، ورجعت بمعنى للحياة أعمق إلا بإطلاق الإيمكانات السحرية الكامنة في الكلمات . (١)

وفي هذا يقول هيوم في تأملاته :

« منها يستعمل الكتاب من كلمات فإنه يفيد أكثر ما يمكنه من تاريخ تلك الكلمات ، ومن الاستعمالات التي جرت فيها ، فمن هذه المعرفة تسهل عليه إعطاء الكلمة حياة جديدة ، وإعطاء اللغة مصطلحا جديدا . والموروث الموهري في هذا هو في استخراج كل ما يمكن استخراجه من كل ما ينف خلف الكلمة من وزن كلى للتاريخ اللغوي . » (٢)

وبعد ، فما قيمة المنهج اللغوي في دراسة الأدب ونقده ؟ إن قيمته في تقديرنا ترجع إلى جملة خصائص هامة تميز هذا المنهج عن غيره من مناهج النقد نعمل أهمها في النقاط الآتية :

أولا : إنه أقرب المناهج إلى طبيعة الأدب ذلك إذا فهمنا اللغوية بمعناها الرحب الغزير الذي لا يتفصل فيها اللفظ عن المعنى ، ولا الصورة عن التعبير ،

---

(١) ت. س. اليوت الشاعر الناقد س. ١٨٠ ، ١٨١

(٢) المرجع السابق ص ١٧٧

ولا الفكر عن الإحساس ولا النحو عن المعاني والبلاغة. وهذا التوحيد سوف يعود بالضرورة بفائدة عظيمة عند تناول الأثر الفني بالدراسة والنقد. لأنه سوف يخلصنا من كثير من رواسب النظريات الخاطئة التي ترجع الفن إلى الأخلاق أو الفكر أو السياسة أو المجتمع أو اللغة، والتي تلاحظ بشكل خطير أحيانا في النقد الأدبي والنقد الفني، كما يعود بالفائدة العظيمة أيضا على الدراسات اللغوية التي قد تطفئ عليها المناهج الفسيولوجية، والمناهج النفسية والنفسية الفسيولوجية.

ثانيا : إن التوحيد بين اللغة والشعر سوف يلزمنا بالضرورة بالارتباط بالنص الذي أمامنا ، والناس كل الحقائق التي نستخلصها واستنبطها من العلاقات التي تنشأ بين الكلام بمعنى وبعض ، وفي هذا تحقيق للفائدة من ناحيتين : أولا : معاملة الأثر الفني كوحدة متكاملة يمدون فيها الوزن والموسيقى أو النظم مع العاطفة ، مع الصورة مع الفكرة ، ومن هنا لن تكون الفضيلة في الكلام لعنصر دون آخر، بل لمدى ما في هذه العناصر بجمعة من قدرة على الإيحاء بالتجربة أو الموقف . وثانيا . أن لكل أثر فني حاله الخاصة ، وعناصره التي يتألف منها . وأن الحكم عليه مرتبط بما يكون في هذا الأمر أو ذاك من ارتباطات وعلاقات. وهذا سوف يحرصنا في نطاق الأثر الذي أمامنا غير خاضعين لقوانين أو مقاييس أو قواعد تأتينا من الخارج .

ثالثا : أن النقد اللغوي بطبيعته نقد منهجي وموضوعي : فليس الناقد في هذه الحالة مجرد مستمتع بالأثر الفني أو ناقل للإحساسات التي يشعر بها ، وإنما هو ناقد يعطيك الأسباب المعقولة لاستمتاعك ، بما يحلل من عناصر وبما يكلف من خصائص لا تخرج عما هو بين أيدينا من علاقات لغوية . ومادنا دائما مرتبطين بما أمامنا من علاقات أو سمات فإن أحكامنا ستكون بالضرورة موضوعية ، ومن ثم صادقة ونافعة .

رابعا : ارتباط المنهج القسوى بالدراسة المستمرة لتطور اللغة وأساليبها وإمكاناتها وعلاقتها بالموسيقى والخيال والصورة ، والوعى التام بقدرة الشاعر على خلق العالم القسوى الخاص به ، والحذر من أساليب الذاكرة ، أو الأساليب المدرسية المصنوعة أو القوالب الجامدة التى يلجأ إليها المفلسون طافسيا وفكريا ، أو المأجورون أو من يكتبون للصوق .

ولكن ، هل استطاع عبد القاهر بدعوته لهذا المنهج أن يستغل كل إمكاناته؟ لاستطيع ، ونحن نجيب على هذا السؤال ، أن نزعّم بأن عبد القاهر قد استفاد من هذا المنهج بالقدر الذى استفاد منه المحدثون من للنقاد المعاصرين ، فقد هوت من بين يديه كما قلنا بعض الأركان التى ينهض عليها هذا المنهج ، وذلك فى أماله كما سبق أن أشرنا ، للجانب الصوقى فى اللغة وبيان العلاقة الإيجابية بين أصوات اللغة ومعانيها ، وبينها وبين العاطفة والانفعال وأثر ذلك كله فى العمل الأدبى .

كما لا ننسى أن المجال التطبيقى الذى دار فيه عبد القاهر كان محدودا إلى حد كبير بالآليات المحدودة ، وبالجل ، والشواهد المبتورة ، ولم يتناول بالتحليل الآثار الفنية الكاملة ، التى تحتاج إلى ربط العمل الفنى بشخصية الفنان وإنتاجه من ناحية ، وشخصية المعاصرين له وإنتاجهم من ناحية أخرى ، ثم ربط هذا كله بالتطور الفنى عبر العصور .

لاستطيع أن نزعّم بأن عبد القاهر قد حقق شيئا من هذا ، ولكنه مع ذلك قد وضع الأساس الصالح للمنهج القسوى الذى كان يستحق لو عنى به وصافى من يدرك قيمته وأثره فى دراسة الأدب ونقده ، أن تتضافر الجهود فى العناية به ، وأن يواصل نموه وتطوره حتى يستفاد منه فى درس الأدب على نحو أكمل .



## منهج الأمدى فى الموازنة : ما له وما عليه

يحتل الأمدى بين نقاد العرب مكانة مرموقة لما يتسم به كتابه الموازنة من طابع نقدى خاص ، فالمنتبع لتاريخ النقد الأدبى عندما يصل إلى كتاب الموازنة ، سوف يجد نفسه لأول مرة أمام دراسة نقدية منهجية تختلف في طبيعتها عما سبقتها من دراسات . فقد حفل القرن الرابع الهجرى دون صواء بحركة نقدية بلغت قمة الازدهار ، ولم يكن ذلك بسبب ما انتهى إليه الشعر العربى فى هذا القرن من النضج فحسب ، فثمة عوامل أخرى ساعدت على هذا الازدهار : أهمها هذا الصراع الذى نشب بين اتجاهين فى الشعر العربى : اتجاه يؤيد التيار المحافظ على همد الشعر ، واتجاه آخر يؤيد المذهب الجديد : مذهب التجويد الفنى ، أو الصنعة الشعرية ، أو قل مذهب البديع الذى نشأ عند مسلم بن الوليد ، ونما حتى بلغ أشده عند أبى تمام الذى مال فى البديع مالم مسلم فتعير فيه ، كما يقولون ، ذلك أنه أسرف فى طلب الطباق والتجئيس والاستعارة وغه مير ذلك من زخرف وعسفات حتى أصبح ذلك عنده غاية تطلب لذاتها . بل إن الشعر لا يكون شعراً عند أبى تمام إلا إذا زين بحلية أو بأخرى من حلى البديع ، وقد يصل هذا بأبى تمام حد الإصراف أحيانا حتى ليجتاح المرء فى دراسة شعره إلى تتبع لمواضع الصنعة والزخرف ، وإلى كثير من الصبر والفكر وطول التأمل .

من أجل ذلك نشأت حركة النقد التى انقسمت شفتين : أحدهما يثور على اتجاه أبى تمام الذى خرج عما أعتقه العرب من أسلوب فى صياغة الشعر التماسا منه لبعيد الاستعارة وغريبها ، وابتناء البديع والجمال الفنى فى الصياغة ، والإغراق فى إيرادها ، معتمدا أحيانا على التقديم فيولده منه الجديد ، ومستندا أحيانا

أخرى هل اللعب باللفظ ، والتفنن في توايد الجناس والطباق والمقابلة منه .  
أما الحق الثاني من هذه الحركة فقد قام على أكتاف أنصار البحرى الذى كان  
يمثل في ذلك الوقت التيار المقابل لتجار الصنعة والرخرف ، والذى كان يحسرى  
أشعار الجاهليين والإسلاميين ، والذى لم يكن يصدر عن صنعة وتجويد فنيين  
بقدر ما كان يصدر عن الشعور الصادق والعاطفة المطلقة السمدعة ، متجنباً بقسدر  
الإمكان كل ما يحتاج إلى الجهد المضنى فى الصياغة والتعصيق والرخرف .

على أن هذه الخصومة العنيفة التى انقضت بين أنصار أبى تمام من جهة ،  
وأنصار البحرى من جهة أخرى ، لم تكن وحدها التى جعلت النقد فى القرن  
الرابع يبالغ هذه الدرجة من النضج والأزدهار . فقد كان إلى جانب هذه  
الخصومة خصومة أخرى لم تكن أقل حماسة من الخصومة الأولى ، ألا وهى  
الخصومة التى قامت حول شاعر كبير ترك فى المعاصرين له أثراً بالغا ، وكان  
لشعره دورى غطى على أصوات الشعراء فى عصره ، ذلكم هو المتنبى الذى أثار  
بقدرته الفذة على صياغة الشعر بجالا خصبا الحركة نقدية بمسألة لذلك التى أعقبت  
الخصومة حول أنصار أبى تمام والبحرى . وإذا كانت الحركة الأولى قد خلفت  
لنا إنتاجا غزيراً فى دراسة أوجه الخلاف بين مذهبين فى الشعر يختلف الواحد  
منها عن الآخر ، فقد خلقت الحركة الثانية دراسة أخرى هيمنة وجادة حول  
شخص المتنبى وشعره ، والخصومة التى قامت بين أنصاره ومعارضيه .

وهل الرغم من كثرة ما كتب فى هذه الفترة من كتب ورسائل فى  
النقد الأدبى ، وفى موضوع السرقات الشعرية ، والموازنة ، وأخبار الشعراء  
وما أخذ عليهم من الخطأ ، فإن أشهر كتابين يمثلان بحسب تلك الحركة

المزدهرة من النقد في القرن الرابع هما كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحر بن  
لاب القاسم الحسن بن بشر الآدمي المتوفى ٢٧٠ هـ وكتاب الوساطة بين المتنبي  
وخصومه للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني المتوفى سنة ٣٠٢ هـ.

وإذا كانت ههنا في هذا البحث أن ندرس كتاب الموازنة ، وأن نوضح  
ما قدمه الآدمي للنقد الأدبي من إضافات وما قام به من دراسة للشاعرين وموضوع  
الخصومة والمقارنة ، وما حققه من أسس في الدراسة النقدية المنهجية فلا بد أولاً:  
من الوقوف عند منهج الكاتب وطريقته في تأليف كتابه ، ولا بد ثانياً من دراسة  
أسلوبه في الموازنة بين الشعاعين والمقاييس التي استند إليها في الحكم عليهم ،  
وإلى أه حد التزم هذا الناقد الموضوعية والحيادة في نقده للشاعرين مع اختلافها  
البيح في النزعة والاتجاه.

#### أولاً : منهج الناقد وطريقته في تأليف كتابه :

لا خلافه عند من درسوا كتاب الموازنة من النقاد المحدثين وعلى رأسهم  
طه إبراهيم والدكتور محمد مندور في أن الكتاب قد التزم في عرضه وتأليفه الكثير  
من شروط المنهج العلمي الذي نحرص عليه اليوم أشد الحرص ، وعلى الأخص  
في مجال الدراسات النقدية التي تحتاج إلى الحسد من طفيان المنصر الهشيم ،  
والتزام الحذر والحيادة ، وتعميل الأحكام بالأسانيد والدراسة التحليلية حتى  
تخرج من حيز الخصوص إلى حيز العموم ، وحتى تصير أحكاماً مقبولة  
لدى الناس.

ولعل من أهم شروط المنهج العلمي كذلك ، أن يأبى الناقد على التصديق  
تصديق كل ما يصل إليه من معاصره ، سواء أكانت أحكاماً على التماز أم على

الموضوع الذي ندرسه ونبحث فيه ، وإلا فسوف يعرض للناقد نفسه لوقوع  
تحت تأثير رأى سابق أو فكرة شائعة . أما إذا استقبل موضوعه ، وقد تخلص  
من سيطرة الأفكار السابقة ولم يحكم له أو عليه إلا بعد دراسة موضوعية دقيقة ،  
فإن ذلك سوف يساعده على أن يكون أكثر نزاهة وإصابة في أحكامه . ومن  
شروط المنهج كذلك أن نستقصى كل ما كتب في موضوع دراستنا قبل الخوض  
فيه ، فنعرض لوجهات النظر المختلفة ، ونبسط أمام القارئ جميع الآراء التي  
تعرضت للموضوع قبل البدء في مناقشتها أو دراستها ، أو ترجيح أحد الجانبين  
المتعارضين على الآخر . حتى يتضح للقارئ ، على ضوء ما عرضنا من آراء  
سابقة ، ما سوف تقدمه نحن من جديد ، وما سوف نضيفه إلى ما سبقنا  
من إضافات .

إذا كانت هذه بعض شروط المنهج العلمى ، فما الذى استطاع الأمدى أن

يعرفه من ؟

والقارئ لكتاب الأمدى يرى أنه قد التزم شيئاً من أصول المنهج العلمى في  
طريقة تأليفه لكتابه : فقد بدأ أولاً بعرض تفصيل دقيق لكل ما جرى من أحكام  
على لسان جميع الأطراف المعنية بقضية الفصل بين الشاعرين والحكم عليها ، ولم يها  
أن يعلق على هذه الأحكام ، وإنما قدمها للقارئ وتركها أمانة بين يديه حتى  
يستطيع على ضوءها أن يتبين طبيعة الحركة بين الشاعرين وما تنهض عليه من  
أسس ، فليس من شك في أن بسط جميع الآراء على هذه الصورة التي قدمها لنا  
الأمدى من شأنها أن تجلو الموقف وأن تساعد القارئ على تتبع الخصومة وتطورها  
وعلى دراسة أحكام كل فريق ، وما يحتاج به لهذه الأحكام من حجج وما يسوقه  
من أدلة ، حتى إذا ما انتهى الأمدى من هذا الفصل اتقل إلى دراسة سرقات

أبي تمام، وما أخذه عليه النقاد من أخطاء وهيوب تتطابق بصورة البياض والانتصاراته، ثم انتقل بعدها إلى البحرى فمرض لسرقته من أبي تمام، ثم استطرد إلى أخطاء البحرى وعبوبه؛ ثم انتهى بمسده هاتين الوقتين الطويلتين مع كل شاعر إلى الموازنة التفصيلية بين الشعارين، محاولاً أن يمرض ما قاله كل منهما في كل معنى من معاني الشعر، وأن يعقد المقارنة بين كل قصيدتين اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم لا يحاول بعد هذا كله أن يفرض عليك رأياً، أو أن يلزمك بتفضيل شاعر على آخر، وإنما يترك لك أن تقدم أى الشعارين على الآخر أو أن تحكم بأفضلية هذا على ذلك مكنتياً بما قدم إليك من دراسة حتى لا يؤثر في حكمك، وحتى لا يجعلك تنحاز معه لشاعر دون آخر.

والمتتبع لهذا التوبيخ وللخطئة التي ألزمها الأمدى في كتابه يرى أن المنهج العلمي قد وجد سبيله إليه، وذلك في عرضه لدراسته وتحديد ما على هذه الصورة فبعد أن جمع لك في الفصل الأول والثاني كل ما يتصل بالزجاج الذي يدور حول الشعارين، وما يتصل بهما من أخبار وما يؤخذ عليهما من مأخذ، انتقل إلى باب السرقات الذي يعتبر باباً جوهرياً وأساسياً في دراسة الشعارين، نظراً لما شاع في ذلك الوقت من أن البحرى قد قتل على أبي تمام، وأنه انهم بالتأثر بل بالأخذ من أستاذه، ولعلنا لا نغلو في القول إذا قلنا بأن ميدان السرقات كان يمثل في تلك الحقبة لب الدراسة النقدية، فقد كانت السرقات الشعرية هي البواب الذي تنفذ منه أغلب القضايا المتصلة بالنقد. هذا إلى أن السرقات قد مهدت بطبيعتها إلى النقد التحليلي وإلى الموازنة والمقارنة بين الشعراء. فقد كان من الطبيعي قبل أن يمرض الناقد السرقة أن يأخذ أولاً في دراسة الآبيات عند كل من

السارق والمسروق منه ثم دراسة أوجه الشبه بينهما.

ومن هنا نشأت فكرة الموازنة بين الشعراء ، ثم اتسع ميدانها لاكثر من موضوع المارقة ، فأخذت تتطور عندما تناولت أكثر من جانب من جوانب الدراسة بين الشعراء ، كما حدث في كتاب الأمدي ، عندما تعرض الأخطاء التي وقع فيها كل شاعر ، وكانت هذه بحالاً خصصنا لتناول كثير من الشعر بالدراسة والتحليل .

على أننا لو تركنا هذا التخطيط في التأليف الذي صمد على نهجه الأمدي وانتقلنا إلى عبارات الأمدي نفسه التي حدد فيها منهجه ، والتي حاول أن يلتزم بها في دراسته لأمكننا أن نقف على عقلية الكاتب نفسه وعلى منحنى تفكيره ، ولاستطعنا أن نستشف من وراء فكره نوع الذهنية أو قل العقلية التي كانت تقوده في دراسته .

يقول :

وإنا ابتدئنا بذكر ما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشعراء على الفرقة الأخرى ، عند تخصمهم في تفهليل أحدهما على الآخر ، وما ينماه بعض على بعض ، لتأمل ذلك ، وترداد بصيرة وقوة في حكمك إن شئت أن تحكم فيما لعلك تعتقده .<sup>(١)</sup>

ويقول أيضاً :

وإستحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي ؟ لتباين الناس في العلم ، واختلاف مذاهبهم في الشعر ، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف

لنم أحد الفريقين ، لأن الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر ؟ فى امرئ القيس  
وللنابغة وزهير والأعشى ، ولا فى جرير والفرزدق والأخطل ، ولا فى بهسار  
ومروان ، ولا فى أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم . (١)

ويقول عندما يصل فى كتابه إلى باب الموازنة بين الشعارين .

وأنا أذكر بإذن الله الآن فى هذا الجزء المعانى التى يتفق فيها الطائيان فأوازن  
بين معنى ومعنى ، وأقول أيهما أشعر فى ذلك المعنى بعينه ، فلا تطلبنى أن أتعدى  
هذا إلى أنه أفصح لك بأيهما أشعر عنده على الإطلاق فأنى غير فاعل ذلك . (٢)

ويقول بعد انتهائه من الفصل الأول الذى عقد فيه حجاج الخصمين :

وهم احتجاج الخصمين بحمد الله ، وأنا أبتدىء بذكر مساوى هذين الشعارين  
لأنهم بذكر محاسنها ، وأذكر طرفاً من سرقات أبى تمام ، وإسالاته وغلطه وساقط  
شعره ، ومساوىء البعري فى أخذ ما أخذه من معانى أبى تمام ، وغير ذلك من  
غلط فى بعض مساويه ثم أوازن من شعريهما بين قصيدتين إذا اتفقتا فى الوزن  
والقافية وإعراب القافية ، ثم بين معنى ومعنى ، فإن محاسنها تظهر فى تضاعيف  
ذلك وتكشف ، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجود من معنى سلكه ولم  
يسلكه صاحبه ، وأفرد باباً لما وقع فى شعريهما من التشبيه ، وباباً للأمثال أنتم  
بها الرسالة ، واضمح ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما ، وأجعله مؤلفاً على

---

(١) الموازنة من ٦

(٢) الموازنة من ٣٨٨

حروف المعجم ليقرّب مثاوله ويسهل حفظه وتقع الإحاطة به،<sup>(١)</sup>

والذي يتدبر هذه الكلمات ، ويمعن النظر فيها سوف يجد نفسه أمام عقلية جديدة فى ميدان النقد الأدبى للمربى لم نعهدها فى ن جأءوا قبل الآمدى من نقاد، كما نستطيع أن نستشف من ورائها اتجاهها فى دراسة الشعر يختلف عن اتجاه ابن سلام الحجوى وابن قتيبة . وقدامة بن جعفر وابن المعتز وغيرهم . فالأول مرة نجد أنفسنا أمام ناقد لا يستند على أحكام غيره وحدها ، ولا ينجح إلى التعميم فى الحكم ، ولا يكتفى كما فعل ابن سلام وابن قتيبة بعرض موجز لحياة كل شاعر وما ورد فيه من أحكام ، وما عرف عنه من خصائص ، وما اشتهر له من شعر ، بل يترك هذا كله جانباً ويعمد إلى الدراسة التطبيقية التحليلية التى لا تقفز إلى الأحكام قبل أن تقدم لها بمررات تجملها مقنعة للقارىء ومقبولة لديه . ومن بعيد النظر فى كلمات الآمدى السابقة ، يستطيع أن يجد فيها بذور المنهج العلمى الذى نعرض عليه اليوم فى دراستنا الأدبية ، والتى يمكن أن نحدد خطوطها فى النقاط الآتية :

أولاً : عرض واف لكل ما ورد من آراء ، وكل ما جرى من أحكام على الشعراء قبل الخوض فى دراستها . وفى هذا يسلك الآمدى مسلك الباحث الحديث الذى لا يشرع فى دراسة موضوعية قبل أن يستوفى المادة كاملة ، وقبل أن يضع بين يدينا نحن القراء خلاصة ما قيل من أحكام سابقة على الشاهرين . فإن الأمانة العلمية تقتضى أن يستقصى الكاتب مادته من جميع المراجع والمعانى المختلفة ، حتى تستبين له الرؤيا كاملة ، وحتى تتحقق له



الإحاطة بأطراف موضوعه ، وحتى تظهر لنا بعد ذلك قيمة ما يريد أن يضيفه من جديد .

ثانياً : التزام الحذر والروية ، وتجنب التورط في الميل مع الحموى أو الخصم لسيطرة العنصر الشخصي الذي هو من أشد ما يكون خطراً على الناقد إذا استقيد به ، فمع اعترافنا بمبدأ الذوق الشخصي ، وأنه لا مفر منه عند الحكم على الأثر الفني أياً كان نوعه ، فإن الحد من طغيان هذا العنصر أمر لا بد منه . ولن يكون ذلك إلا برد أحكام الناقد إلى أسباب تنصل بما في الأثر الذي أمامه من علاقات ، وتجنب الأحكام العامة التي لا تستند إلى دليل من واقع النص ، والتي تمنح إلى التعميم دون التخصيص . والاعتماد على الذوق الأدبي الأصيل الذي يقوم على الثقافة الواسعة المرتبطة بحياة الأدب العربي وتطوره ، وإدراك الفروق التي تكون بين استخدام وآخر مع معرفة بأسرار اللغة ودقائقها .

ثالثاً : الاعتماد على الموازنة التي هي إحدى أدوات النقد الأساسية ، والتي هي من الوسائل التي كثيراً ما يلجأ إليها النقد التحليلي . وما نحن نرى الآمدى ، في مستهل الباب الذي عقده للموازنة بين الشعراء ، يفتن إلى أهمية الموازنة في إيضاح المعنى وبيان الفضيحة بين تعبير وآخر ، أو بين صورة وأخرى فيقول : « أنا أذكر بإذن الله الآن في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان فأوازن بين معنى ومعنى ، وأقول أيها أشعر في ذلك المعنى بعينه ، فلا يطلبني أن أمدى ذلك إلى أن أفصح لك بأيها أشعر عندي على الإطلاق فإني غير فاعل ذلك . »

وفي هذه العبارة إيمان واضح بقيمة الموازنة في الكشف عن القسور

والدقائق التى تكون بين معنى وآخر أو بين أداء وأداء ، وخصوصا إذا اشترك الشاعران فى فكرة واحدة أو حاولا التعبير عن موقف واحد عندئذ يكون المجال خصبا لدراسة الخصائص الفنية لكل تعبير على حدة ، ثم يأتى دور الموازنة بين طريقة أداء كل شاعر وما اعتمد عليه من وسائل لبلوغ الغاية التى يريد بها . وقيمة الموازنة فى هذه الحالة أنها تربط الناقد وتشدّه إلى الأثر الذى يبين يديه فيكون النقد نقدا موضوعيا بإزاء كل جرئية وكل مشكلة ، ومن ثم يكون نقدا منهجيا ومنهجيا .

هذه هى بعض شروط المنهج العلمى فى النقد فطن لإليها الآمدى وأدرك أهميتها وحاول عند تخطيطه لمنهجه فى الموازنة أن يأخذ نفسه بها ، وأن يلتزمها . وإذا كانت كلمات الآمدى التى مهد بها لدراسته قد استطاعت أن تحمل فى طياتها بذور هذا المنهج الموضوعى فى النقد فمّل استطاعت دراسته التفصيلية للشاعرين ، وأحكامه عليها أن تطبق هذا المنهج ؟ ذلك هو السؤال الذى نستطيع من الإجابة عليه أن نحدد للقيمة الحقيقية للكتاب . ومن هذه الإجابة نستطيع أن نحدد مكانة الآمدى من النقد عامة ، ومن نقاد عصره خاصة .

ولكى نجيب على هذا السؤال يلزمنا أن نتتبع فصول الكتاب ونقف عند أسلوبه فى التحليل والمناقشة واستخلاص الأحكام ، وننظر بعد هذا إلى ما استطاع أن يلتزمه وينفذه من شروط المنهج العلمى التى حددتها لنفسه سابقا .

#### أولا : باب السرقات :

بدأ الآمدى بسرقات أبى تمام ، وقبل أن يشرع فى استعراضها ، ويبيان

ما اخذه أبو تمام عن غيره من الشعراء قلم مقدمة قصيره يشير فيها إلى كثرة محفوظ أبي تمام من الشعر العربي قديمه وحديثه ، فقد شغل نفسه مدة عمره بتخير الكثير من شعر العرب ودراسته ، وله في هذا المجال اختيارات معروفة مشهورة منها الاختيار القبائلي الأكبر . اختار فيه من كل قبيلة قصيدة . ومنها اختيار قبائلي آخر اختار فيه قطعا من محاسن أشعار القبائل ولم يورد فيه كبير شيء للشعراء المشهورين ، ومنها اختيار محاسن شعير الجاهلية والإسلام وهو ما سماه باختيار شعراء الفحول ، ومنها ديوان الحماسة وهو محبوب على ترتيب الحماسة إلا أنه ذكر فيه أشعار المشهورين وغيرهم من القدماء والمتأخرين .

ثم يقول الآمدي تعقيبا على هذه المختارات : فهذه الاختيارات تدل على عناية بالشعر وأنه اشتغل به ، وجعله ركده واقتصر على كل الآداب والعلوم عليه ، وأنه ما فاتته كثير من شعر جاهلي ولا إسلامي ، ولا يحدث إلا قرأه وطالع فيه . ولهذا ما أقول إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها على كثرتها .

ثم يقول : وأنا أذكر ما وقع لي في كتب الناس من سرقاته وما استنبطه أنا منها واستخرجته ، فإن ظهرت بعد ذلك على شيء ألحقته بها إن شاء الله . ويتضح لك من هذه المقدمة جملة حقائق : أولها : أن الآمدي يحاول أن يربط بين كثرة محفوظ أبي تمام وإطلاعه على شعر العرب قديمه وحديثه وبين ما ورد في شعره من هذا الم محفوظ من تشابه في المعاني أو الصور أو الأفكار . وسواء أجهل ذلك التشابه عن قصد أو غير قصد فإن بعض أسبابه إنما ترجع إلى كثرة ما حفظ أبو تمام من شعر السابقين ، وهو تحليل مقبول ، وإن كان

يتضمن الاعتراف بأن في شعر أبي تمام الكثير الذى يعتمد فيه على ما جاء فى شعر السابقين ، سواء اسمى ذلك سرقة أم تأثرا أم محاكاة أم من باب طغيان الحافظة على الشاعر .

ثم يشرع الآمدى بعد هذه المقدمة فى عرض ما قيل إن أبا تمام قد أخذه عن غيره . فيورد البيت أو البيتين لشاعر قديم أو حديث ثم يقول : وأخذه الطائي فقال . . . الخ ، ويورد البيت أو البيتين من شعر أبي تمام . وفى خلال هذا العرض يعلق الآمدى بعض تعليقات مختصرة لاتعتمد فى القليل على التحليل والشرح وبيان الفروق . وقد كنا بحاجة فى هذا الفصل إلى مقدمة أخرى قبل عرض الآيات ومناقشتها تناول موضوع السرقات وما يعنيه المعاصرون بكلمة « السرقة الشعرية » . ثم ما هنأ الآمدى نفسه من مفهوم الكلمة ، وهل السرقة هى النقل الكامل أم هى نقل المعنى أم هى الاشتراك فى الصورة الشعرية الواحدة ، كل ذلك كنا بحاجة إلى تحديده قبل المضى فى باب السرقات ، وبخاصة أن الكلمة قد استخدمت فى تلك العصور استخداما كثر فيه الغلو والادعاء والإسراف فى الصاق التهم بالشعراء . فكان موضوع السرقات مجالا خصبا للذيل من الشاعر والخط من قيمته عن حق وعن غير حق . وزاد من خصوبة هذا الميدان أن الشعر فى تلك الحقبة كان شعرا يميل إلى الصنعة والتقليد والاختذ من القديم . من أجل هذا عنى النقاد بموضوع السرقة وأفردوا لها أبوابا كثيرة فى كتبهم . بل لقد انفرد فيها التأييف أحيانا : ألف فيها أحمد بن طاهر للنجم ، وأحمد بن همار ، وعنيا بصفة خاصة بسرقات أبي تمام ، وألف فيها عبد الله ابن المعتز ، وأحمد بن أبي طاهر طيفور فى القرن الثالث الهجرى . وكتب بشر بن يحيى كتابا فى سرقات البحري من أبي تمام وفى القرن الرابع الهجرى كتب فيها أبو على محمد بن العلاء السجستاني الذى

رد عليه الأمدى فى كتابه وذلك عندما زعم السجستانى أن ليس لابن تمام من المعانى ما انفرد به واخترعه إلا ثلاثة معان . وغير هؤلاء كثيرون كتبوا فى السرقات ، وطالوا الموضوع وتقدروا الشعراء على أساس من مفهومهم لكلمة السرقة . وكذا ينتظر من الأمدى أن يقدم بفصل عن مفهوم السرقة والأقوال المتضاربة فيها ، وخصوصا أنه أحد الذين كتبوا فى موضوع السرقات ، لا فى كتابه الموازنة وحده ، بل إن له فى السرقة كتابا خاصا سماه « الخاص والمشارك » تكلم فيه على المعانى التى تشترك فيها العرب ، ولا ينسب مستعملها إلى السرقة ، وإن كان مسبوقا بها ، وعلى الخاص الذى ابتدعه الشعراء وتقدروا به . وله كتاب آخر فى للشاعرين لا تنفق خواطرهما (١) .

وأغلب الظن أن السبب فى عدم تقديم الأمدى بمقدمة يشرح معنى السرقة فى مستهل الفصل الذى عقده عن سرقات أبى تمام واليهجرى فى كتابه الموازنة إنما يرجع إلى ما كان قد ألف من كتب كثيرة فى الموضوع من قبل ، وإلى ما شرحه هو عن السرقة وما حددده لدلولها من معان فى كتابه « الخاص والمشارك » . فرأى أن يكتفى فى هذا الباب بما يعرضه من نماذج شعرية ، ومن ملاحظات تتعلل برأيه فيما أخذ أبو تمام عن غيره من الشعراء . على أن هذا كله لم يصرفه عن تحديد ما يعنيه بالسرقة ، وإن جاء هذا التحديد متأخرا وذلك فى أثناء نقده الذى وجهه إلى أبى الضياع بشر بن تميم السدى لم يحسن فى رأى الأمدى تمييز المسروق من غير المسروق ، ولم يكن دقيقا فى تحديده للسرقة . يقول الأمدى متحدنا عن أبى الضياع « ولم يستعمل ممسا

وصى به من التأمل وإعمال للفكر شيئا ولو فعل لرجوت أن يوفق لطريق الصواب . فيعلم أن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذى يختص به الشاعر لافى المعانى المشتركة بين الناس التى هى جارية فى عاداتهم ومستعملة فى أمثالهم ومحاورتهم مما ترتفع الظنة فيه . (١) ،

ويقول الأمدى وهو بصدد عرض سرقات أبى تمام : وما نسبه ابن أبى طاهر فيه إلى السرقة وليس بمسروق ، لأنه ما يشترك الناس فيه من المعانى ، ويجرى على ألسنتهم .

ومنه ما نسبه إلى للمسرق والمعتبان مختلفان . فلما نسبه إلى السرق وليس بمسروق قول أبى تمام :

ألم تمت ياشقيق الجود من زمن      فعال لى : لم يمت من لم يمت كرمه  
وقال : أخذه من قول العناني :

ردت صنائعهم إليه حياته      فكانه من نشرها ، منشور

ويعلق الأمدى على هذين البيتين بقوله :

« ويشمل هذا لا يقال فيه مسروق ، لأنه تدجرى فى عادات الناس — إذا مات الرجل من أهل الفضل والخير ، وأتى عليه بالجمل — أن يقولوا ما مات من خاف هذا الشئاء ، ولا من ذكر يشمل هذا الذكر . وذلك شائع فى كل أمة وكل لسان . » (٢)

(١) الموازنة .

(٢) الموازنة ص ١٢٠ ، ١٢١ .

من هذه النصوص وغيرها ، وما ورد في أثناء الفصل الذى عقده الأمدى عن المرقاة مستطیع أن نحدد مفهومه لمعنى السرقة . فالسرقة لا تكون إلا فى المعنى المبتدع المخترع الذى عرف لشاعر بعينه ثم يأتى شاعر آخر فيسرق منه . وهذا المديد البديع . عندئذ فقط يقال إن شاعر أ سرق من آخر ، وقد ضرب الأمدى مثلا لهذا النوع عندما ذكر أن بيت أبى تمام :

أحل الرجال من النساء موافعا      من كان أشبههم بهن خدودا  
ماخوذ من بيت الأعشى :

وأرى الغواني لا يواصان أمرا      فقد الشباب ، وقد يصلان الأمردا

ويؤكد الأمدى هذا المعنى فى الباب الأول من كتابه : « باب احتجاج الخصمين » ، فيقول ردا على ما يدعيه أبو الضياء بشر بن تميم وما يدعيه أنصار أبى تمام على البحترى من أنه « سرق للكثير من دعائى أبى تمام :

« وأما إدعاؤكم كثرة الأخذ منه ، فقد قلنا إنه غير منكر أن يكون أخذ منه من كثرة ما كان يرد على سمع البحترى من شعر أبى تمام فيعاقب معناه قاصدا الأخذ أو غير قاصد ، لكن ليس كما ادعيتهم ، وادعاه أبو الضياء بشر بن تميم فى كتابه ، لأننا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه ، وتجرى طبائع القراء عليه فجعله مسروقا ، وإنما المرق يكون فى البديع الذى ليس للناس فيه اشتراك ، فما كان من هذا الباب فهو الذى ذكره البحترى من أبى تمام لا ما ذكره أبو تمام وحشا به كتابه . » (١)

لأن فقد استطاع الأمدى من خلال كتابه أن يفصل في موضوع السرقة الشعرية ، وأن يحدد الإطار الذي تقع فيه وأن يضع حدا لهذا الخلط الكبير الذي لازم موضوع السرقات ، والذي جانب فيه كثيرون وجه الحق وتورطوا في أخطاء يابهاها النقد النزيه المنصف فأدرك الأمدى بقطنته وذوقه السليم أن الشاعر إذا أراد أن يسرق لا يبعد إل الشائع أو المتداول من المعاني ، وإنما يعتمد إلى الجديد المخترع الذي يقع عليه الشاعر لأول مرة . لا لأن الشائع لا يظهر فيه السرقة فحسب بل لأن السارق يريد أن يقنع هو الآخر على الجديد المبتدع .

ولم يقف تحديد الأمدى للسرقة في هذا الإطار وحده ، وإنما استطاع بحسه أن يحدد لنا المواضع التي لا يجوز فيها أن نحكم على الشاعر بأنه أخذ عن صاحبه . وقد لخصها لما طه ابراهيم في المواضع الآتية :

١ - المعنى المشترك بين الناس ، الذي يهوى على ألسنتهم ، كتشبيه الحسن بالشمس والبدر ، والجوادر بالفيث والبحر ، لأن هذه المعاني بما تفطن إليه النفس بفطرتها دون أن تحتاج إلى إلهام أو وحى من شاعر آخر .

٢ - كذلك لا يجوز ادعاء السرقة عند اختلاف المعنيين ، فليس لنا أن يقول إن بيت أبي تمام :

|                                   |                                 |
|-----------------------------------|---------------------------------|
| إذا سيفه أضحى على الهام حاك       | غدا الدفو منه وهو في السيف حاكم |
| مأخوذ من قول مصام بن الوايد :     |                                 |
| يغدو عدرك خائفا فإذا رأى          | أن قد قدرت على العقاب رجحا      |
| فلا سرقة هنا لأن المعنيين مختلفان |                                 |



٣ - لا تكون السرقة إلا في المعاني . إذ الألفاظ مباحة غير محظورة . واللفظ يؤخذ ولا يعد أخذه سرقة .

٤ - ويؤيد القاضى الجرجاني . وهذه اربعة اقسام للمعنى المخترع المبتدع الذى تدوول واستفاض فأصبح لا يعد مأخوذا . وإن كان الأصل فيه لمن أفرد به كتشبيه الأطل بالخط الدارس . أو الوشم فى المعصم . وكوصف السبرق بخطف الأبصار ، وسرعة الملح ، وأنه كالقوس من النار . مثل هذه المعاني تعد كالمشاركة بين الناس لأنها جلية مستفيضة ، (١)

بقيت بعد هذا مسألة ، كثيرا ما أثارها النقاد والدارسون كلها انتموا من قراءة هذا الفصل الذى عقده الآمدى لسرقات أبى تمام والبحترى . وهى أن الآمدى لم يظهر العناية فى استخراج سرقات البحترى كما أظهر العناية فى استخراج سرقات أبى تمام ، وأنه لم يقف فى الاستقصاء موقفا متساويا من الشاعرين . وقد استغلت هذه النقطة عند النقاد الذين هاجموا الآمدى ، ومالوا إلى اتهامه بالتعصب ضد أبى تمام ، وظنوا أنه قصد فى تعرضه لسرقات أبى تمام إلى الاستقصاء وطول التأمل والبحث عن سرقاته . فعندما جاء دور البحترى لم يعامل التوف ولا التليث عند سرقاته كما فعل مع أبى تمام .

على أن الآمدى نفسه قد فطن ، وهو صدد البحث عن سرقات الشعاعين إلى أن الباحث عن سرقات أبى تمام أحسج إلى الاستقصاء وطول التفتيش والتفتيش منه فى حالة البحث عن سرقات البحترى وعلل ذلك بقوله :

« ولم أستقص باب البحترى ، ولا قصدت الاهتمام إلى تتبعه . لأن أصحاب

---

(١) تاريخ النقد العربى حتى القرن الرابع الهجرى ص ٥٧٨ ، ٥٧٩

البحرئى ما ادعوا ما ادعاه اصحاب أبى تمام ، بل استقصيت ما أخذه عن أبى تمام خاصة ، إذ كان من أقبح المساوىء أن يعتمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه ما أخذه البحرئى من أبى تمام ولو كان عشرة أبيات ، وكيف والذي أخذه منه يزيد عن مائة بيت . ، (١)

وهكذا يعترف الأمدى أنه لم يجمع للبحرئى فى المرفقات مثل ما جمع لأبى تمام ولكن ذلك لا يرجع فيما قال إلى عصبينته للبحرئى بل إلى أسباب أخرى يراها مقنعة .

أولها : أن أصحاب أبى تمام ادعوا أنه أول سابق . وأنه أصل فى الابتداع والاختراع فوجب على أحد قول الأمدى إخراج ما استعاره من معانى الناس السابقين عليه حتى يتبين وجه الحق فيما زعم أنصار أبى تمام من أنه إمام فى الصنعة الشعرية الجديدة ، وأنه قد سبق الناس إلى أشياء ابتدعها لم يسبقه لإيها غيره . فكان ينبغي على الباحث عن حقيقة الإبداع الفنى عند أبى تمام أن يتجسس صورته واستعاراته ومعانيه ، ويعقد المقارنة والوازنة بينها وبين غيرها ليكشف عن مدى الأصالة والابتكار عند الشاعر . وكان طبيعيا أن يقف الأمدى عند أبى تمام وقفة أطول من التى وقفها مع البحرئى الذى لم يدع ما ادعاه صاحبه ، ولم يزعم لنفسه ولا للناس أنه إمام فى طريقة جديدة فى صياغة الشعر وتجويده .

ثانيها : أنه لو كان الأمدى يعتمد العصبية للبحرئى ، ويقصد التشويه من صورة أبى تمام لما أفرد بابا خامسا للمرفقات البحرئى من أبى تمام ، فقد جمع

من سرقات البحترى العامة ثمانية وعشرين مثالا ، بينما جمع من سرقات البحترى من أبى تمام أربعة وستين مثالا . وفي ذلك دليل واضح على أن الهدف في البحث عن سرقات البحترى يختلف عن الهدف في البحث عن سرقات أبى تمام . وإذا كان الآمدى قد حدد أن السرقة لا تكون إلا في المخمـر والمبتدع من المعاني ، ولما كان البحترى يسير على عمود الشعر ، ويتبع في صناعته وأسلوبه سبيل القدماء ، فالمجال في البحث عن السرقة ، على ضوء هذا التحديد الذى سبق ، يكون أكثر سعة وأرحب باعاً عند أبى تمام منه عند البحترى . فإذا أضفنا إلى هذا أن الآمدى قد عنى عناية خاصة بتخريج سرقات البحترى من أبى تمام ، وهما شاعران متنافسان ومتعاصران ، وأنه كشف في بحثه عن أربعة وستين شاهداً إن لم تثبت السرقة الفعلية فقد أثبتت تأثير البحترى بأبى تمام والأخذ منه . وإذا عرفت أنه لم يفضل بأبى تمام ما فعله بالبحترى ، فلم يفتش في شعره عن سرقاته من البحترى ، أدركت إلى أى مدى كان الآمدى منصفاً مع الشعراء فليس أبعد عن التعصب من أن يقف الآمدى عند شعر البحترى ليستخلص منه كل ما أخذ من أبى تمام ، وهو يعلم تماماً مدى المنافسة التى كانت بين الشعراء وخصوصاً في ذلك الوقت .

وإذا كان أنصار أبى تمام يجدون في كثرة ما استقصاه الآمدى من سرقات أبى تمام تعصباً منه ، فإن من حق أنصار البحترى كذلك أن يجدوا فيها خروج الآمدى من سرقات البحترى من أبى تمام لونا من التعصب ضد ذلك .

على أننا وقد عرضنا لأهم القضايا التى ناقشها الآمدى في الفصول التى عقدها للسراقات يحسن بنا الآن أن نقف وقفه قصيرة لنخلص لك ١٠ أجمالاً ما انهـمـرى

إلى أي حد كان الآمدى ملتزماً بالمنهج العلمى فى دراسته للسرقاٲ . ولنبدأ أولاً بما حققه من شروط المنهج العلمى ، ثم نخرج إلى ما رآه من آخذ على منهجه فى هذه الفصول .

أما ما حققه الآمدى من شروط المنهج العلمى فى السرقاٲ فنتلخص فى الآتى :

أولاً : تعليله لكثرة التشابه والنأثر والمرة فى شعر أبى تمام فقد أدرك أولاً العلاقة بين ما اشتهر به أبو تمام من الإطالاع والاختيار والحفظ لأشعار القدماء ، وبين تأثره بأشعار هؤلاء والاستعانة بها فيها أخذ أو ولد أو اخترع من معانيه وصوره ، فقدم بمقدمة أشارت إلى هذه العلاقة وأبانت عن مدى الإطالاع أبى تمام على شعر القدماء ، ومدى ما اختزنه ذاكرته من محسوس شعرى منهم .

ثانياً : استقصاؤه لمعظم ما قيل فى سرقاٲ الشعراء قبل الخدموض فى دراسته ، ورجوعه إلى مصادر هذه السرقاٲ وإلى من ألفوا فيها ، فرجع إلى ما جمعه أبو الضياء بشرى بن تميم وأحمد بن أبى طاهر طيفور ، الذى كان فى رأى الآمدى مسرفاً فى نظرية لسرقاٲ أبى تمام ، ورأى فيها ما يمكن أن يكون من باب نوارد الخواطر أو الاشتراك فى المعانى الشائعة . ومن أمثلة هذا تعليقه على ما زعمه ابن أبى طاهر عندما رأى أن بيت أبى تمام :

إذا عنيت بشىء خلت أنى قد أدركته أدركتنى حرفة الآداب

ماخوذ من بيت الخريمى :

أدركتنى - رذاك أول دأبى - بسجستان ، حرفة الآداب

فيقول الآمدي تعليقا على زعم ابن أبي طاهر :

و د حرفة الآداب ، لفظة قد اشترك فيها الناس . وكثرت على الألفواه حتى سقط أن نظن أن واحدا يستعملها من آخر .

هذا قول ابن أبي طاهر ، ولم يقل أبو تمام : « أدركتني حرفة الآداب » ، إنما قال : « أدركتني حرفة العرب » وقد ذكرت غلطة في هذه اللفظة عند ذكر البيت في الموازنة . (١)

وفوق ما أشار إليه هذا الشاهد من مراجعة ما قاله بعض من عرضوا لموضوع السرقات من قبله ، فقد أبان أيضا عن مدى تحقيق الآمدي للنصوص ، وكهدف عن غلط ابن أبي طاهر في نقله أو روايته لبيت أبي تمام .

كما ناقش ما زعمه أبو علي محمد بن العملاء السجستاني من أن ليس لدى أبي تمام من المعاني التي انفرد بها أو اخترعها إلا ثلاثة معان . وقد علق الآمدي على ما أورده أبو علي بقوله : « ولست أرى الأمر على ما ذكره أبو علي بل أرى أن له على كثرة ما أخذه من أشعار الناس ومسابيهم مخترعات كثيرة ، وبدائع مشهورة ، وأنا أذكرها عند ذكر محاسنه بإذن الله » . (٢)

وواضح من اعتراض الآمدي على أبي علي أنه لا يقف عند إنكار ما قال ورفضه فحسب ، بل يورد ما يدل به على بطلان دعواه ويذكر لأبي تمام من المحاسن ما يثبت عكس ما زعمه أبو علي . (٣)

---

(١) الموازنة ص ١٢١

(٢) الموازنة ص ١٢٣ ، ١٤٣

(٣) الموازنة من ص ٣٩٧ - ٤٠٠

ثالثا : التزام جانب الموضوعية فيما يتصل بتخريج السرقات سواء  
كانت لابي تمام أم البهري ، وانتماج السبل الذي يقيه الخلط والإمرا ف . فقد  
كان باب السرقات ، كما عرفنا ، بابا يدعى فيه على الشعراء ما ليس لهم بدافع من  
التمصّب لشاعر أو بقصد التمهيض بآخر ، فحاول الأمدى أن يضع مفهومها  
معددا للمرة ، وأن يخصصه في المبتدع المخترع ، وأن يصوق بعد ذلك أحكامه  
على أساس من هذا التحديد ، ومع احتفاظنا بما قد يثيره تحديد الأمدى للسرقة من  
مناقضات ، فإننا لا نبالغ إذا قلنا إنه في حدود ما وضعه لنفسه من إطار ، قد  
التزم الحيدة وحافظ في تخريجه للسرقات على مقاييس واضحة محددة .

رابعا : اعتماده ، فيما يخرج فيه على أحكام السابقين على ذوق مدرب  
معامل ، وعلى دراسة للفروق التي تكون بين أسلوب وآخر ، أو بين صورة  
وأخرى ، مستندا في بيان هذه المفارقات على ما منحه من ذوق أدبي ، وعلى  
دراسة تحليلية موضوعية لما يكون أمامه من نماذج .

ومن الأمثلة الواضحة على هذا تعليق على ما زعمه ابن أبي طاهر من أن  
بيت أبي تمام الذي يقول فيه :

لو يعلم العاقون كم لك في الندى      من لذة أو فرحة لم تحمد  
قد أخذه من قول بهار :

ليس يعطيك للرجاء ولا الخو      ف ، ولكن يلد طعم العطاء

ويعلق الأمدى على هذا فيقول :

وما لإخاله احتذى في هذا البيت على قول بهار ، لأن بهار قال : إنه  
ليس يعطيك رغبة في جزاء يرجوه ، ولا خيفة من مسكروه ، ولكن لا تذاذه

المطية . وأراد أبو تمام أن الطالبين لو علموا التناذد للندى لم يحمده . فالأهنيان إنما انفقا عن طريق التناذد الممدوح بغطائه فقط . وهذا ليس من بدیع المعاني التي يختص بها شاعر دون غيره . فيقال إن واحدا أخذ من الآخر . لأن المادة جارية بأن يقال: فلان لا يعطى متكارها ولا مكلفا . بل يعطى عن نية صادقة . ومحبة لبذل المعروف تامة . ونحو هذا من القول .<sup>(١)</sup>

وعلى الرغم مما أظهرت هذه الخطوط البارزة في منهج الأمدى من روح عليية . وما أبانت عنه من خصب وسعة للموضوعية في دراسته ، ومن إظهار قدرته على مناقشة بعض القضايا الهامة المتصلة بموضوع السرقات القرية هو المريد من التحليل والنقد . فقد كان هم الأمدى في هذه الفصول تحديد ما يعنيه بكلمة السرقة الشعرية ومناقشة من سبقه . ثم متابعة ما خرجت السابقتون من سرقات الشعاعين وتصنيفها . أما الجوانب التحليلية النقدية الذي يتناول للنصوص بالدراسة والتعليق والحكم . والذي يكشف في ثنايا ذلك عن قدرة الأمدى النقدية للشعر ومقاييسه التي يبنى عليها أحكامه فهو قليل في فصول السرقات . فكثيراً ما كانت تمر الأبيات تلو الأبيات التي قد يقع فيه تشابه أو سرقة بين أحد الشعاعين ومن سبقه دون أن يقف الأمدى ليكشف لنا عن مكان السرقة أو وجوه الاتفاق والإختلاف بين هذه الأبيات أو بين مزاغتها وصياغة غيرها .

هذا ، ولقد كنا ننتظر من الأمدى ، وقد خاض في موضوع السرقة أن

يفرق بين التشابه في المعنى أو في الفكرة أو حتى في الجديد المخترع من الصورة وبين السرقة الفعلية ، فالذى له مثل ذهنية الأمدى وثقافته في الشعر والأدب ، والذي له مثل ذوقه العربي السليم في تحصيل الشعر ودراسته لا يصعب عليه أن يدرك مفهوم الخلق الأدبي على الوجه الصحيح ، وأن يعلم أن أصالة الفنان أو الشاعر لا تكون إلا في التفاصيل الدالة الموحية ، وفي الفروق الدقيقة التي تكن في صياغته للامر الفني ، فقد تشابه الفكرتان ، أو قد تنفق الاستعارة عند شاعرين ، ومع ذلك تبلغ عند أحدهما ما لا تبلغه عند الآخر ، وذلك لما يضيفه الشاعر على تعبيره من خصائص جديدة ، أو ما يستعين به من وسائل في الصياغة تختلف عن وسائل غيره ، فليس هناك تعبير يمكن أن يتساوى مع تعبير آخر ، مهما اتفقا في المعنى أو الفكرة العامة . فإضافة كلمة أو حذف أخرى ، وتقديم اسم على فعل أو ظرف على فاعله أو تأخير مبتدأ على خبر ، أو تنكير كلمة أو إحصارها ، أو استعمال أسلوب معين من أساليب النثر أو النفي أو الاستفهام . كل ذلك من شأنه أن يلون العبارة الأدبية بألوان لا حصر لها كما يضفي عليها معاني جديدة : بل إن أي أثر أدبي لا يمكن أن تمرى فيه الفضيلة والمزية إلا لما يكمن في خصائص صياغته من أسرار ولطائف ودقائق . وما تكشف عنه هذه الصياغة من قدرة على توصيل التجربة . عندئذ لا يكون للتعريف والتنكير والتقديم والتأخير ، والحذف والذكر والتكرار والإضمار والإظهار والنفي والاستفهام وغير ذلك من أساليب اللغة إلا وسائل يكشف بها الشاعر أو الأديب عن معاني نفسية ، ومشاعر تكشف عن ذاته ، وتحمل ما يعاينه من تجارب شديدة إلى الناس . ولقد كشف جدد للقاء المرحاني في كتابه دلائل الإعجاز ، وهو بصدد الحديث عن فكرة النظم ، عن كثير من الأسرار الكامنة في عوامل الصياغة ، وكيف أن حرفا واحدا يقع موقعه من الكلام يمكنه أن يحمل من المعاني ، بل قل يمكنه أن يرفع



القيمة الفنية والجمالية إلى مستوى لم يكن للكلام أن يبلغه لولا مجيء هذا الحرف في مكانه من التعبير الأدبي ، وضربنا عبد القاهر الأمثلة العديدة على هذا . انظر إلى الشاهد الذي أتى به ليكشف عن الأثر الذي يتركه حرف العطف (الفاء) في بيتين من الشعر ، ومبالغ ما يمنحه هذا الحرف الواحد من فضل ، وما يضيفه على المعنى من ظلال . وذلك في قول الشاعر :

تمنا لنا ليلقانا بقوم      تخال بياض لامهم السرابا

فقد لايقينا فرأيت حربا      عوالما تمنع الشيخ الشرابا

فنأمل موضع الفاء في قوله : وفقد لايقينا فرأيت حربا فسترى أنها استطاعت أن تصل بين موقفين متباينين تماما ، ينلو الواحد منهما الآخر ويناقضه . وتقف الفاء بينهما لتكشف النقاب عن خيبة الأمل التي انتهت إليها هذا الدعي المغرور الذي كان يظن أن لديه القدرة على سحق خصومه ، والذي وقّع به الإعتماد والثقة بالنفس أن يتمنى اليوم الذي يلتقي فيه مع خصومه في حرب حتى يذيقهم درسا لا يذوقونه ، وحتى ينتقم منهم ويتشفى . فإذا الحرب تقوم وإذا الأمل العريض الواسع يتشبه إلى حقيقة مرة ساخرة ، وإذا الأمور تنقلب إلى غير ما كان يتوقع هذا المفتون ، فينهزم أمام خصومه ولكن أى هزيمة؟ وهكذا نرى أن كثير أعا يدمر به القارئ . عقب قراءته لحذين البيتين من معاني السخرية والنهكم بل والنشفي فيما انتهى إليه هذا الخصم المفتون المغرور إنما يكمن في الوصل بالفاء بين البيت الأول والثاني ، وفي براعة الشاعر وقدرته على الاستفادة من حرف الفاء الذي عرفه كيف يضعه موضعه اللائق به .

وإذا كان حرف واحد فى موضع معين من الكلام أمكنه أن يحصل إلى  
للقارىء كل هذه المشاعر ، وأن يكون البيت بماطفة محددة ، ويجعلها قادرة على  
أن تبلغ تأثيرها المطلوب ، فما بالك بعوامل الصياغة الأخرى ، وهى كثيرة لا حصر  
لها ، وهى جميعها قادرة فى يد الأديب الملمهم أن تلعب على أوتار لا نهاية لها .  
وقد وجدنا عند عبد القاهر أمثلة أخرى عديدة تكشف للنقاد عن حقيقة لا سبيل  
إلى الشك فيها ، وهى أن كل مزية أو فضيلة إنما مردها إلى خصائص معينة فى  
صياغة الكلام ونظمه .

وهذه الحقيقة على بساطتها تضع حدا نهائيا لموضوع السرقات الذى طرد  
الحديث والكلام والخلاف حوله ، فإن مجرد التشابه فى الفكرة أو فى المعنى العام  
أو حتى فى الصورة البيانية أو فى المخرج المبتدع من الاستعارة لا يكفى فى  
الإدانة بالسرقة . ذلك إذا سلمنا مع عبد القاهر بأن العبرة بصياغة الفكرة لا  
بالفكرة فى ذاتها ، وبما يضيفه النظم نفسه على الاستعارة من خصائص لم تكن  
لها من قبل . وفى هذا يقول عبد القاهر :

« إن من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على  
حقيقته . » (١)

وقد سبق أن عرفنا من تحليل عبد القاهر للآية الكريمة ، واشتغال الرأس  
شيبا ، كيف أن استعارة الاشتغال للشيب ليست كل ما فى الآية من روعة ،  
بدليل أن الاستعارة نفسها قد تتوافر فى أكثر من تعبير فتراها تكتسب من  
كل تعبير على حدة معنى خاصا وتأثيرا مختلفا ، ومن ثم تتحدد لها القيمة الفنية

---

(١) دلائل الإيجاز ص ٧٩ . راجع الفصل الذى صكتناه عن اللغة العامية واللغة

المزخرفة عند عبد القاهر .

أو الجمالية : واستطاع عبد القاهر براءة وبذوق أصيل أن يكشف عن الفرق بين الاستعارة في كل من واشتعل الرأس شيبا ، واشتعل الشيب في الرأس ، واشتعل شيب الرأس ، فمع توافر الاستعارة في كل جملة من الجمل الثلاث فإن لها في كل جملة وظيفة ودلالة وتأثيرا يختلف عنه في الأخرى .

وعلى ضوء هذا التحليل الذي بسطه لنا عبد القاهر ، وعلى ضوء فكرة النظم عنده ، وما ساقته إلينا هذه الفكرة من حقائق أصيلة عن مفهوم الخالق الفني سوف تنتهي إلى حقيقة لا سبيل إلى الشك فيها وهي أن الفن ليس في الفكرة ، ولا في المعنى الأخلاقي الفلسفي ، ولا في المضمون بعامة مهما تكن قيمة هذا المضمون ، وإنما الفن في تطويع الشكل للمضمون والمضمون للشكل ، وفي إخضاع التجربة للصورة اللفظية ، أو لاي صورة من صور الفن ، سواء أكانت هذه الصورة قصيدة غنائية أم قصة مروية أم رواية مسرحية . أم غير هذا وذلك من أشكال للفن الأخرى .

على هذا الأساس السليم لمعنى الخلق الأدبي ، يكون مجال النقد الأدبي منصبا إلى حد كبير على ما يكون في داخل الأثر الفني من علاقات تنشأ من الصياغة ، وترتد إليها ، وعلى هذا الأساس لا يتم تشابه أو تشاكل أو ترادف في صورتين لشاعرين أو تعبيرين أدبيين لسكانيين مختلفين إلا إذا نقل الثاني عبارة الأول نقلًا كاملاً هو أن يشير إلى مصدر النقل . عندئذ ، وعندئذ فقط يكون الثاني سارقاً من الأول . ومن ثم فإن التوليد الذي هو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر سبقه أو تقدمه ، ويحاول أن يتأثر به ويزيد عليه ، لا يصح أن يسمى سرقة ، ذلك لأننا مع اعترافنا بما في التوليد من الافتداء بالغير والاقتباس منه ، فإن صياغة المعنيين هما وحدهما اللذان

يحددان قيمة كل منهما ، ومدى ما أضافته الثانية إلى الأولى . وقد تحول هذه الإضافات الجديدة المعنى تحويلا كاملا . بل إن تحويرا صغيرا فى العبارة قد يرفع قيمتها درجة عالية من السوء كما عرفنا من تحليل عبد القاهر الالية العسكرية . واشتمل الرأس شيئا .

وليس أدل على أن ماسماه النقاد الأقدمون توليدا للمعنى سابق لايمع إلى السرقة بصفة ، من المثال الذى أورده أبو هلال العسكري عندما زعم أن ابن الرومى قد سرق معنى البيتين الآتين :

يقتر هبى على نفسه      وليس بباق ولا خال  
ولو يستطيع لتفتيره      تنفس من منخر واحد

من قول الجاحظ : « إن بعضهم قبر إحدى عينيه . وقال إن النظر بهمـا فى زمان واحد من الإسراف » (١) .

وواضح مافى هذا الاتهام من تعسف وإجحاف . بل ومن جهل بحقيقة فكرة الخلق الأدبى ومفهومه الدقيق . فليس من شك فى أن قيمة شعر ابن روى لا ترتد إلى الفكرة التى استنقأها أو استوحاها من الجاحظ بقدر ما ترجع إلى صياغة يتيه على هذه الصورة ، التى لو قارناها بعبارة الجاحظ لما وجدنا مجالا للمقارنة . فليس من شك أن فى بيتى أبى تمام من عناصر الصياغة ما يحدد الفكرة ويلونها . بل ويضيف لإيها إضافات كثيرة تمنحها القدرة على الإيحاء بموقف مختلف ، بل وتكسيها روحا مبرزا وجديدا . فالتنفس من منخر واحد ليس مساويا للنظر بعين واحدة . وعلى الأخص فى هذا المجال الذى يتحدث

(١) المختار من مر الصالحين لأبى هلال العسكري ص ٥ .

فيه الشاعر عن تقيير عيسى على نفسه وشحه البالغ الذي يرشك أن يقطع عليه أنفاسه ،  
وأن يجعله يحاسب نفسه ويراقبها مراعاة تبلغ حد الخلق حين يتمنى لقلبة الشبح  
عليه لو استطاع أن يتنفس من منخر واحد .

أبعد هذا يمكن أن يقال بأن ابن الرومي قد سرق بيتيه من عبارة الجاحظ ؟  
وهل يجوز لمن له بصر بالشعر أن يخلط في مفهومه للسرقة إلى هذا الحد الذي  
لا يفرق الإنسان فيه بين السرقة والتأثر أو الاستيعاء أو الاقتباس ؟ ويحسن بنا ،  
قبل أن نترك موضوع السرقة أن نشير إلى ما كتبه الدكتور مندور عن الفرق  
بين هذه الكلمات في الفصل الرابع الذي كتبه عن السرقات في كتابه النقد المنهجي  
عند العرب ، إذ يقول :

« ولقد كان انشأة تلك الدراسات أثر سىء في توجيهها فرائنها تسمى قبل  
كل شيء إلى تهريج الشعراء . ولهذا لم تستقم المبادئ التي اتخذت فيصلا فيها ،  
كما أنهم لم يفرقوا بين السرقة وغيرها .

والواقع أنه من الواجب أن نميز بين أشياء ، فهناك :

١ - الاستيعاء : وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتب بمكان جديدة تستدعيها  
مطالعائه فيما كتب الغير .

٢ - استمارة الهياكل : كأن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته أو  
قصته عن أسطورة شعبية أو خبر تاريخي ، وينفذ الحياة في هذا الهيكل حتى  
ليكاد يخلقه من العدم .

٣ - التأثر : وهو أن يأخذ شاعر أو كاتب بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب ،  
ولقد يكون هذا التأثر تلبذا ، كما قد يكون من غير وعي ، وإنما النقد هو الذي  
يكشف عنه .

٤ - وأخيراً هناك السراقات : وهذه لا تطلق اليوم إلا على أخذ جمل أو أفكار أصلية وانفتحها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها . وهذا قليل الحدوث في العصر الحديث وبخاصة في البلاد المستنيرة ، (١) .

هذا ، ولعله من الغريب حقاً أن ينساق الآمدي إلى استعمال المفاهيم التي كانت شائعة في عصره ، وعلى الأخص في دراسته للسراقات ، فعلى الرغم من أنه حددوها في المبتدع المخترع فهو لم يفتن إلى أن هذا المبتدع المخترع نفسه موضع خلاف كبير . نقول إن من الغريب أن تغترب الآمدي تلك المفارقات بين الأساليب المختلفة وإن اشتركت في معنى واحد ، مع أنه هو الذي يقول : « إن حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورواقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد » .

أليس في هذه العبارة ، وفي براعة الآمدي في نقده التحليلي وموازناته بين الشعراء ، وما لا يكشف عنه في نقده وتحليله من أصالة ودقة ، ومن ذوق عربي خالص ، نقول أليس في هذا كله ما يناقض ما انتهى إليه من تحديد لموضوع السرقة ؟ على أنه يحسن بنا ألا نبالغ كثيراً فيما نتوقع من ناقد كآمدي ، وألا ننتظر منه أن يحقق كل « الدنيا نحن اليوم من أفكار » ، وما بلغت دراستنا اتنا الأدبية من تطور ، بل لابد أن تكون أكثر واقعية فنضع في الاعتبار المجال التاريخي الذي كان له تأثيره في فسكو الآمدي ، وطبيعة العصر وما فيه من ثقافات تأثر بها الناقد ، ومن قيم عديدة فرضتها الحقبة الزمنية نفسها ومع ذلك فالإنصاف يدعونا إلى أن اللامدي من الآراء والملاحظات المتصلة بمفهوم النقد الأدبي ، وعلاقة الأمر بالفلسفة والدور الذي يلعبه الذوق الأدبي في الحكم

---

(١) النقد النرجسي عند العرب من ٢٥٢ ، ٤٠٤

على الأثر اللغوي ، والاعتماد قبل الحكم على المنهج العلمي الذي يرد كل شيء إلى أصله ، والذي يلتمس الدليل قبل الحكم ويتجنب التعميم الخلل ، نقول إن الإنصاف يدعونا إلى الاعتراف بأن الآءدى قد انتهى في هذه المسائل كلها إلى حقائق تلتقى بعضها مع ما يراه نقاد الغرب اليوم . وسيتضح لنا كثير من هذا فيما سنعرض له الآن من دراسة لمذهب الآءدى في النقد .

### النقد التحليلي ومنهج الآءدى فيه :

لقد ذكرنا في بداية هذا البحث أن أخص ما يميز كتاب الموازنة للآءدى أنه يعتبر أول كتاب في نقد النصوص وتحليلها ، وأنه المحاولة النقدية الأولى التي لاكتفتى في دراسة الشعراء ببعض لتأريخ الشاعر وحياته ، واستشهاد ببعض أبيات من شعره ، دون النظر في هذا الشعر ومحاولة تقويمه وتحليله وفق منهج محدد في نقد الشعر ، كما قلنا إنه المحاولة الأولى التي لاكتفتى في الحديث عن الشعر والشعراء بالجانب النظري وحده مقتصرة على عرض بعض القضايا التي تتصل بالنظرية الأدبية ، أو ببعض الخصائص التي تميز الشعر عن غيره ، أو بالاهتمام بوضع تحديدات أو تعريفات للشعر أو النقد أو البلاغة ، أو الفصاحة أو الذوق الأدبي ، أو الكلام في موضوعات تتصل بالنقد النظري ، مثل للتكلف والطبع في الشعر ، أو لمذهب البديع والصنعة ، أو غير ذلك من مسائل نظرية خاض فيها نقاد العرب من قبل من أمثال محمد بن سلام الجعفي في طبقات فحول الشعراء ، وابن قتيبة في الشعر والشعراء ، وقدامة بن جعفر في نقد الشعر ونقد الثر ، وابن المعتز في كتاب البديع ، وغسبر هؤلاء من طرّقوا موضوعات كثيرة نظرية ، حتى إذا جاء دور التطبيق والتحليل لم تجد عندهم النقد التحليلي الذي يصنع فيه النافذ النص الشعري أمامه فيتأمله ويحسّه

ثم بدرس ما فيه من خصائص ، ويكشف عما فيه من معان أو قيم ، مستعينا بما يستعين به النقد العملي من وسائل يلعب فيها الذوق والخبرة والثقافة والمقارنة دورا إيجابيا ومنهجيا . ولسنا نذكر أن احتدام الخصومة بين مذهبين متباينين في الشعر العربي ، وما دار حولهما من معارك كان العامل الأول الذي مهد لهذه الدراسة التحليلية التطبيقية التي قام بها الأمدى ، ولكننا مع اعترافنا بأن شيئا من الفضل في ظهور هذا النقد التحليلي ( مما يرجع إلى طبيعة الخصومة نفسها ) ، إلا أننا حينما ننظر إلى موازنة الأمدى ودراسته للشاعرين ونضعها جنبا إلى جنب مع ما ظهر من دراسات في تلك الفترة ، مثل دراسة الصولي في كتابه « أخبار أبي تمام ، وما ألفه ابن أبي طاهر طينور المتوفى ٨٣٠ هـ في سرقات الشعراء عامة ، وسرقات البحري وأبي تمام خاصة ، وما كتبه أبو الضياء بشر بن تميم عن سرقات البحري من أبي تمام ، وغير هذه مما ذكره ياقوت في معجمه ، وابن النديم في فهرسه من كتب الخالدين عن أخبار أبي تمام ومحاسن شعره ، وعن كتب لابن العلاء الممرى عن « ذكرى جيب ، وعن « عبث الوليد » ، وما جاء بعد ذلك من شروح لهذه الكتب مثل شروح الصولي والمهرزوقي وأبي العلاء الخطيب التبريزي وغيرهم (١) نقول لو وضعنا كتاب الموازنة جنبا إلى جنب مع بعض ما وصلنا أو أمكننا معرفته من هذه الكتب التي أثارها شعر أبي تمام لأمكننا أن ندرك قيمة الأمدى .

ولعل أكثر الفصول خصوبة في كتاب الموازنة ، وأغناها بالتحليل والدراسة التطبيقية هي الفصول التي تناول فيها الأمدى عيوب الشعراء وأخطاءهما في الألفاظ والمعاني ، وكذلك للفصول التي تعرض فيها لقياس

---

(١) ياقوت ٣ من ٩٠ ط رفاعي ، الزهرت من ٢٤٦ ط مصطفي محمد .



الاستعارة والتشبيه والوان البديع عند الشعراء وعلى الأخص عند أبي تمام ،  
ففي هذه الفصول دون سواها يتجه الأمدى إلى النقد التحليلي ، وإلى الشرح  
والتفسير ، وتميز الجيد من الشعر ، ثم تعليل الأحكام وتأيدتها بالحجج .

ومن يقرأ هذه الفصول بإيمان يستطيع أن يجد فيها بذورا صالحة للدراسة  
التحليلية في الشعر التي تنمض أساسا على تتبع عناصر الشعر ومقوماتها ، و رؤية  
المشاكل الداخلية للأثر الفني ، ومقارنتها بغيرها ليرى بفضل أي المنهج وأي  
الخصائص امتاز هذا الأثر عن ذلك ، ولماذا أحدث الشعر هذا التأثير أو  
ذاك ، ولماذا وفق هنا ولم يوفق هناك .

وليس هناك من سبيل إلى تحقيق شروط المنهج التحليلي في الشعر إلا  
بتوافر بعض العوامل الأساسية : أولها ثقافة واسعة بالادب وطروبه وأشكاله  
ومدارسه واتجاهاته لا تقف عند حدود العصر الذي يدرسه الناقد بل تتجاوز  
العصر الذي يدرسه إلى العصور الأخرى السابقة للمرحلة التي ينقدها والمراحل  
الأخرى التي أعقبها . أو بمعنى آخر الإحاطة الشاملة بحياة الأدب في عصوره  
المختلفة والإلمام بهذه الحياة لإلمام إحساس وتذوق لا لإلمام معرفه عقلية فقط ،  
ومعنى بهذا أنه لا يكفي الناقد أن يدرس تاريخ هذه العصور وما فيها من  
تيارات أدبية أو مدارس شعرية ، وما كتب فيها عن الشعراء وأخبارهم  
وحياتهم والمؤثرات التي أثرت فيهم . فمثل هذه الدراسة التاريخية لمراحل  
الأدب واتجاهاته ومدارسه ، ودراسة البيئة والزمان والمكان ، والمجتمع وما  
يضطرع فيه من منازع فكرية أو اتجاهات سياسية ، يمكنها أن تافى ضلوعا  
هاما على تاريخ الأدب ، كما يمكنها أن تفيد إفادة هامة بما تقدمه للناقد  
معلومات من شأنها أن تثير السبيل أمامه ، بل ربما كان لها التأثير المباشر على

فهم الأثر الفني - والكشف عن كثير من خباياه . ولكن مثل هذه الدراسة النظرية وحدها لا تكفى بأى حال فى مجال الحكم على الأثر الفني ودراسته دراسة تحليلية . بل ينبغى أن يضاف إلى هذه الثقافة النظرية ثقافة أخرى عملية تتمض على أساس من الإلمام بالأدباء والشعراء الإلمام ذوق وإحساس . ولن تتحقق هذه الثقافة الأخرى إلا بالممارسة العملية ، وطول المصاحبة والمعاينة للأثار الفنية ، واكتساب الخبرة التى تمكننا من رؤية الحقائق ، والتى تجعل الناقد كالطبيب الذى يعلم لماذا نستفيد من هذا الطعام أكثر من ذلك ، ولماذا استطاع هذا النوع من الغذاء دون غيره أن يحدد نشاطنا ، وينمى خلايانا . وثانيهما : ذوق أدبى لا يقف عند حدود الخبرة والثقافة والدربة والممارسة وحدها ، بل يتجاوز هذا كله إلى الاعتماد على الموهبة التى لا تتوافر لكثير من الناس ، وإنما يمتاز بها قوم دون قوم ومن وهبهم الله القدرة على الإحساس بالفن والتميز بين أساليبه وورقية الدقائق والأسرار التى لا تعلم نفسها لكل قارئ . بل تحتاج إلى طبيعة ذات حساسية من نوع خاص . ومع إيماننا بأن جزءا كبيرا من الذوق الأدبى يمكن أن يربى وأن يكتسب بالخبرة وطول الممارسة إلا أننا نؤمن كذلك بأن فى الفنون جميعا أشياء لا نستطيع أن ندركها بالاكتساب والخبرة وحدها ، بل لابد من توافر هذا الاستعداد الفطرى ، أو تلك التى تجعلنا أقدر على ممارسة الشعر والأدب من غيرنا من الناس .

وثالث هذه العوامل القدرة على تحليل أحكامنا وفهمها لا يسمح بطبقان الذوق الشخصى أو تحكيمه ، فنحن مع إيماننا بالعنصر الشخصى والذوق الأدبى إلا أننا لا بد أن ندعم أحكامنا الخاصة بالمنطق والحجة حتى يصبح حكمنا الشخصى حكما عاما مقبولا لدى الآخرين ومقنعا لهم . وتحقيق هذا

المنهج يتوقف على طريقة الناقد في مناقشة العمل الأدبي الذي أمامه . وعلى ما يسوقه من تبريرات لأحكامه . تتخذا الأسلوب العلمى الذى يقوم على الاستقصاء والاستقصاء ، وعلى التدرج فى الدراسة من المقدمات إلى النتائج وعلى الاستشهاد والمقارنة والموازنة والتحليل التى هى من أهم الوسائل للنقد التحليلى ،

وبعد . فإذا استطاع الأمدى أن يحققه من هذا المنهج ؟ إن دراسة الأمدى الأخطاء والممانى عند الشعراء قد أبانت عن إلمام واسع بالشعر العربى ، وعن دراية بأساليبه المختلفة . ولقد كان لهذه الثروة الشعرية التى تمتع بها الأمدى أثرها الواضح فى دراسته للشعر وتحليله . فكانت أبرز العناصر فى نقده التحليل اعتماده على الموازنة بين بيت الشعر الذى ينقده ، وبين الأبيات الأخرى التى تتشابه معه فى المعنى أو التى تعبر معه فى نفس الاتجاه . ولا معنى بعنصر الموازنة هنا الموازنة بين أبى تمام والبحتري . بل الموازنة التى يستعين بها الناقد من أجل تبرير الأحكام وتدعيمها فن وسائل تدعيم الحكم أن تضع النص الذى تنقده جنباً إلى جنب مع غيره حتى يكون ذلك وسيلة من وسائل تفسير النص وإلقاء الضوء عليه . وبيان ما فيه من خصائص عن طريق مقارنته بغيره .

فإذا دح أبو تمام رجلاً بقوله :

رقيق حوائش الحلم لو أن حلمه بكفيلك ما ماريت فى أنه برد

فيملق عليه الأمدى بقوله :

والخطأ فى هذا البيت ظاهر ، لأنى ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقية . وإنما بوصف بالهظم والرجحان والشمس

والرزانة ، ونحو ذلك ، ثم يورد الأمدى الأمثلة المختلفة التى يرد فيها وصف  
الحلم عند الشعراء مقدما ، فيستشهد ببيت النابغة :

وأعظم أحلاما وأكثر سيدا      وأفضل شغوها إليه وشافعا  
وبيت الأخطل :

شمس العداوة حتى يستفاد لهم      وأعظم الناس أحلاما إذا قدروا  
وقول أبى ذؤيب :

وصبر على حدث الثالبات      وحلم رزين وقلب ذكى  
وقول عدى بن الرقاع :

أبى لكم مواطن طيبات      وأحلام لكم تزن الجبالا  
إلى غير هذه من الآيات التى يتضح منها موقف الشعر القديم من وصف  
الحلم ، فهذه طريقة وصفهم للحلم ، فقد مدحوه بالثقة والرزانة ، وذموا  
بالطيش والخفة . عندما يورد الأمدى هذه الأمثلة إنما يستخدمها كسأداة من  
أدوات النقد . (١)

ولكن الأمدى لا يقف فى نقد بيت أبى تمام عند هذا وحده ؛ فقد يختلف  
أبو تمام من سبقه فى وصف الحلم ويأتى بالجديد من الشعر ؛ ولكن الذى أفسد  
عليه بيته حين وصف الحلم بالرقه أنه شبهه بالبرد . والبرد لا يوصف بالرقه ؛  
ولأنما يوصف بالثانة والصفافه ؛ وأكثر ما يكون ألوانا مختلفة . والذى يدعم  
الأمدى حكمه هذا ويحمله مقبولا لديك يروح للشعر العربى مرة أخرى ؛  
وللأمثلة والشواهد ؛ فيستشهد ببيت ابن الطائية على أن البرد ألوانا مختلفة  
فهو لا يكون من لون واحد :

اشاقتك أطلال الديار كأنما معارفها بالأبرقين برود

والأبرق ، والبراق من الأرض ما كان فيها حجارة ورمل فليل برقما  
لاختلاف الألوان فيها ، وعن ذلك الجبيل الأبرق الذي قل من قسوى مختلفة  
الألوان ، فذلك شبه الشاهر معارف البراق بالبرود لاختلاف ألوان البرود .  
ثم يستطرد الأمدى فيقول :

ولولا أنه قال هريق حـ واثى الحلم ، لظننت أنه ما شبهه بالبرد إلا لمتانته .  
وهذا عندي من أفحش الخطأ . وليس هذا وحده سبب فساد البيت وإنما فساده  
أيضا لآخر مـ قوله : ولو أن حلمه بكفيلك ، وهذا في نظر الآمدى كلام في  
غاية القبح والسخافة . ويقول :

ولئن لأعجب من أتباع البه نرى إيساء في البرد - مع شدة تجنبه الأشياء  
المتكررة عليه - حيث يقول :

وليال كسين من رقة الصيف فخيلى أنهن برود

وكيف لم يجد شيئا يجعله مثلا في الرقة غير البرد ؟ ولكن الجيد في وصف الحلم  
وقوله تبعا للمذهب الصحيح المعروف :

سخت إلى المؤود المجفوف أمضته ولو يوازن رضوى حلمه رجحا  
وقوله :

فلو وزنت أركان رضوى ويذبل وقيس بها في الحلم خف ثقلها

وأبو تمام لا يجعل هذا من أوصاف الحلم ، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون ،  
ولما به يتمدون ، ولعله قد أوود أمثلة ، ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ .

وبالتأمل فى ملاحظات الأمدى ، نجد أنها جميعا معتمدة على محصول وافى من الثروة اللغوية والذهنية ، ومعرفة أساليب العرب واستخداماتها للكلمة ، كما نجد أن هذه المعرفة الواسعة قد أسمعنت الناقد وأعانتة على تقرير أحكامه وتدعيمها ، والرجوع إلى الشعر القديم واستشقاؤه والاستناد إليه مسألة تكاد أن تكون شائعة فى نقد الأمدى : فهو يقول تعليقا على بيت أبى تمام :

من الحيف لو أن الخلاخل صيرت لها وشعا جالت عليه الخلاخل

هذا الذى وصفه أبو تمام عند ما نطقت به العرب ، وهو أقرب ما وصف به النساء لأن من شأن الخلاخل والبرين أن توصف بأنما تعض على الاعتداد والسواعد ، وتضييق فى السوق ، فإذا جعل خلاخلها وشعا تحول عليها فقد أخطأ الوصف ، لأنه لا يجوز أن يكون الخلاخل الذى من شأنه أن يعض بالساق وشاحا يخال على جسدها ، لأن الوشاح هو ما تقلده المرأة متشحة به ، فظهره على طاقها فيستبطن الصدر والبطن ، وينصب جانبه الآخر على الظهر حتى ينتهى إلى المعجز ، ويلتقى طرفاه على الكهف الأيسر ، فيكون منها فى وضع حائل السيف من الرجل . وإن كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز وصفه بالقصر والضيق ، بل الواجب أن يوصف بالسعة والطول ليدل على تمام المرأة وطولها ، ويكون ذلك لأنما يتشبيه النساء فى البيت الثانى بقنا الخطء . وإنما يوصف الوشاح بالثقاق والحركة ليستدل بذلك على دقة الخصر ، لأنه يفاق هناك إذا كان الخصر دقيقا والبطن ضامرا ، بل حركته تدل على ضمير البطن أكثر . وليس طوله فى نفسه بما يدل على امتلاء ولا خصر ، وإذا كان الخناخل - وهو الحلقة المستديرة - وشاحا للمرأة فإنه يأخذ أعلا جسدها كله ، وهذه إذا كانت فقد مسخت إلى غاية القماء

والصغر ، وصارت في هيئة الجمل . (١)

ثم يلجأ الأمدى بعد هذه المناقشة الموضوعية المدعومة بالدلائل والمنطق والذوق إلى الشعر العربي يستعين به في إقناعك برأيه فيقول : وقد تصف العرب الخصر بالدقة ، ولكن تعطى كل جزء من الجسد قسطة من الوصف ، كما قال امرؤ القيس :

طوال متون ، والعرازين كالقنا      لطاف الخصور في تمام وإكمال  
ألا تراه لما قال : د لطاف الخصور ، قال : د في تمام وإكمال ، :  
ولو قال هذا الشاعر : د لو أن الخلاخل صديرت لها حقبا ، لصح له المعنى ؛  
كما قال منصور النمرى :

فلو قسمت يوما حجلها - بحقابها      اكنا سواء ، لا بل الحجل أوسع  
فجمل حجلها - وهو الخلاخل - أوسع من حقاها ، والحقاب ما تديره المرأة على  
خصرها . (٢) .

ولا يقف الأمدى في تقديم لبيت أبي تمام عند حد الاستشهاد بهذه الأبيات وحدها ، بل يمتد بعد ذلك في الرجوع إلى عادة العرب عندما تذكر الهيف وطى الكشح ودقة الخصر ، وأنها لا تذكر هذا إلا إذا ذكرت معه من الأعضاء ما يستحب فيه الامتلاء والرى والغلظ ولا يكاد يترك بيتا في هذا المجال إلا ذكره .

---

(١) المرجع السابق من ١٤٣ .

(٢) المرجع السابق من ١٤٣ و ١٤٤ .

هذا المحصول الضخم من الشعر الذى يحفظه الأمسدى ، والذى يواتيه فى غير صعوبة كلها جاءه المناسبة للاستدلال به ، عنصر عيبى --- فى الفائدة فى النقد التحليلي ، إذا ما دعمه الذوق السليم ، وموضوعية التحليل والمناقشة . ولا يخفى أن فى الاستدلال بالشواهد اختبار الذوق الناقد . فنحن نستطيع أن نحكم على ذوق الأمدى ، وقدرته على التمييز بين الجيد والردىء من الشعر من خلال مقارنته وموازنه بين الأبيات . ولنصرب لذلك مثلاً بنقد الأمدى لبيتى أن تمام الذى يقول فيها :

ولما استعصر الوداع المحض وانصرفت      أو آخر الصبر إلا كاظماً وجهاً  
رأيت أحسن مرئى وأقبحه      مستجمعين لى التوديع والمعنى (١)

يراق الأمدى على هذين البيتين بقوله : وكأنه استحسن أصابعها ، واستنبح إشارة إلى إليه بالوداع . وهذا خطأ فى المعنى ، أترام ما سمع قول جرير :

أنسى إذا تودعنا سليماً      بفرع بشامة ؟ سقى البشام  
فدعا للبشام بالسقيا لأنها ودعته به فسر بتوديعها .

وأبو تمام استحسن أصابعها ، واستنبح إشارة إليها مودعة . وأمرى إن منظر الفراق منظر قبيح ، ولكن إشارة المحبوبة بالتوديع لا يستنبحها إلا أجمل الناس بالحب ، وأقلهم معرفة بالفزل ، وأغلبهم طبعاً ، وأبدسهم فهما (٢) .

(١) الغنى : دجى له أفصاف لطيفة كأنه نبات جاربة ،

(٢) الموازنة ص ٢١٨ ، ٢١٩ .



وواضح من المثال السابق أن الآمدى لا يسوق الشاهد هنا لمجرد الإقناع المنطقى أو الاستدلال العقلى فحسب ، بل إن فى ضربه للمثل بيت جرير لدايملا قويا على أن الاستشهاد هنا استشهاد ناقد يذوق للشعر ويعرف كيف يميز فيه بين الجيد والردىء . فقد فطن الآمدى إلى ما بين بيتى أبى تمام وبيت جرير من فروق جوهرية ، فبينما استهوت أبى تمام الصنعة والتقسيم بين « أحسن مرتى وأقبحه » فصرفته عن الإحساس الصادق بالخطأ الوداع ، وجعلته يرى فى إشارة الحبيبة حسنا وقبحا فى وقت واحد ، نرى جريرا لا يحد فى يد حبيبته وإشاراتها له إلا كل جمال ، فما كادت محبوبته تلوح له بالشام حتى دعا له بالاستتيا . بل لقد دخل الشام التاريخ منذ أن أمسكت به محبوبته ولوحته إليه به قبل وداعها .

وبما يدل على أن الاستشهاد والموازنة عند الآمدى مردهما إلى الذوق السليم ، وإلى الإحساس بالشعر ، ونحن اختياره للشاهد المناسب فى الموضع المناسب نقده لاستعارة أبى تمام لكلمة الأخادع فى قوله :

يا دهر قوم من أخدعك فقد أضججت هذا الانام من خرقك  
وقوله :

سأشكر فرجة اللب الرخى ولين أخادع الدهر الابن  
وقوله :

فضربت الشتاء فى أخدعيه ضربة غادره عودا وكوبا

يقول الآمدى فى نقده للاستعارة فى الأبيات السابقة : « فقد تراء يخاط الحزن بالقيح ، والجيد بالردىء ، وإنما قبح الأخدع لما جاء به مستعارا

لدهر ، ولو جاء في غير هذا الموضع ، أو أتى به حقيقة ، ووضعه في موضعه  
ما قبح ، نحو قول البهترى :  
وأعتقت من ذل المطامع أخدعى

ونحو قوله :

ولا مالت بأخدعك الضياع

وبما يزيد على كل جيد قول الفرزدق :

وكنا إذا الجبار صعر خدده ضربناه سقى تسقيم الأخادع

فأما قوله : « فضربت العتاء في أخدعيه » فإن ذكر الأخدعين هاهنا ، هل  
قبحهما ، أسوخ ، لأنه قال : « ضربة غادرته » و « داركوبها » وذلك أن العود  
المسن من الإبل والبعير أبدا يضرب على صفحته عنقه فيذل فقربت الاستعارة  
ها هنا من الصواب قليلا . ومن القبيح في هذا قوله :

يا دهر قوم من أخدعك فقد أضحجت هذا الانام من خسررك

أي ضرورة دعته إلى الأخدعين ؟ وقد كان يمكنه أن يقول : « ومن اعوجاجك »  
أو « قوم معوج صنعك » أو « يا دهر أحسن بنا الصنيع » لأن الأخير هو  
الذي لا يحسن العمل ، وضده الصنيع <sup>(١)</sup> .

والأمثلة على اعتماد الآمدى على المعرفة والذوق كـ « تيرة في كتابه » ، و « كفينا  
ما استشهدنا به للدلالة على مدى ما استطاعت معرفة الآمدى بالشعر العربي » ،  
وثقافته الأدبية واللغوية ، أن تعينه على الدراسة التحليلية المقارنة وعلى المناقشة  
المستندة إلى البيئته والدليل . وإلى الذوق الأدبي الخالص الذي لم يفسده ولم

يضل أحكامه الالواح بالمنطق الشكلى ، أو بالفلسفة ، فقد هسده وعيه بحقيقة الأدب والشعر إلى تجنب كل ما لا يتصل بالأدب والنقد من تيارات العلوم الفلسفية المستحدثة . بل هو يرى فيما كذب من حقائق عن مفهوم الشعر أن الشعر يمكنه أن يقف على قدميه ، وأن يستغنى عن الحكمة والفلسفة ، متى ما حقق المقصود والمراد منه ، ومتى ما أصاب غرضه ، وبلغ أهدافه . يقول :

وقالوا : وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عيوبه مقصورة عنما ، وإسائه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس ، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونهج مضطرب ، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر - قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ومعانٍ لطيفة حسنة فإن شئت دعواك حكيمًا أو سمينًا فيلسوفًا ، ولكن لا نسميك شاعرًا ، ولا ندعوك بليغًا ، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ، ولا على مذاقهم ، (١) .

وهكذا نرى أن تفريق الآمدى بين الفلسفة والشعر تفريق يدل على أن الشعر عند الآمدى غير العلم وغير الفاهة وغير الحكمة ، وأن العبرة في الشعر ليس بما يحتويه أو يتضمنه من فكر أو علم أو فلسفة ، وإنما هو بمدى توقيفه للقيم الفنية التى انتهى إليها الشعر كما عرفناه عند العرب . ومن ثم فإن الرجوع دائما للصياغة الشعرية العربية هى المقياس الأول فى جردة شاعر أو رداؤه عند الآمدى ، وتحكيم الذوق العربى الخالص هو كذلك العمدة فى الحكم على لشعر وتوقيفه .

وليس من شك فى أن مبدأ الاحتكام إلى الشعر للتقديم ، ومبدأ اللوعى

الكامل بالثقة ليد الأدبية التي سبقت الناقد وعاصرتة أمر ضروري في تقويم العمل الفني ، على أن الناقد المحصيف هو الذي يعرف متى يستفيد من هذا المبدأ ومتى لا يستفيد منه ، فإن مبدأ الاحتكام إلى الموروث من عاداتنا وتقاليدها في الأدب مبدأ نافع إذا لم نصرف في تطبيقه إلى الدرجة التي قد تحسول بين الفنان وبين التطور الذي يشهده . فنحن لا بد أن نحتكم للقديم ، على ألا يحول هذا القديم بيننا وبين طبيعة التطور الذي تخضع له الحياة في كل مجالها المختلفة .

والآمدى في الموازنة من كبار النقاد المدافعين عن عمود الشعر . وبالتالي فهو من كبار النقاد المدافعين عن التقييم المتوارثة للشعر . ونحن نقدر موقف الآمدى ، ونعلم لماذا نصب من نفسه حاميا ومدافعا للتقييم القديمة في الشعر . فقد وجد الآمدى نفسه أمام شاعر يزعم أنه ، بخروجه على طريقة القدماء في الصياغة ، قد حقق ما لم يحققه الأولون وهو أبو تمام ، ولما كان واجب الآمدى أن ينظر في هذا الجديد الذي أخرجه أبو تمام ، ولما كان الآمدى لا يستطيع أن يفصل في هذا الجديد الذي يزعمه أبو تمام إلا بعد أن يردده إلى القديم ، وبعد أن يضعه معه جنبا إلى جنب ، فقد لجأ الآمدى إلى عمود الشعر ، وإلى المتوارث القديم ليجعله مقياسا وفيصلا في الحكم على أصالة أبي تمام أو زيفه .

ونحن . وإن كنا نقدر الدافع الذي دفع بالآمدى إلى الاحتكام لعمود الشعر عند النظر في شعر أبي تمام والبحترى . ونحن وإن كنا نقدر ما أفاده نقد الآمدى من تحكيم المقياس القديم في الشعر إلا أننا لا نستطيع أن نوافق على اعتبار المقياس القديم أو التقليدى هو الحكم الأخير في القضية . وخصوصا إذا وقفنا عنده ولم نتجاوزه . أو إذا تشددنا في تطبيقه لدرجة التعسف فإننا بذلك نكون قد فرطنا على الشعر لو أننا واحدا لا بتعداء .

نحن قد تنفق مع الآمدى بأن محاولاته أبى تمام فى الخروج على عمود  
الشعر لم تصح النجاح المرجو لها ، وأنها لم تحقق أصالة ذات قيمة فى الشعر ،  
فقد كان معظم محاولاته ضربا من الضاية بالهشك وإسرافا فى التمسأيق  
والتزويق والزخرف ، ولسكننا مع ذلك لاتفافى الآمدى فى أن يحمل نقده  
وحكمه على الصمراء مبنا على أساس من الاحتكام إلى القديم والقديم وحده ،  
فقد يمسدت أن يخرج شاعر على المعروف والمتداول والموروث من القيم  
والأساليب ثم يحقق مع ذلك انتصارا أو ابتكارا فنيا لا يحق له من سائر على  
عمود الشعر .

ولقد حدث أن وقع الآمدى فيا خفيينا أن يسمع فيه من يجعل للتقاليد  
الأدبية الحكم الأول والأخير فى نقد الشعر ، فقد رأينا يشدد فى نظراته  
إلى اللغة حتى أوشك ألا يسمح فيها بأى تجديد أو تطوير ، وجاءت كل شدة  
المهورة : « اللغة لا يقاس عايبا » . دليلا على شدة حماقتة ، الأمر الذى حال  
بينه أحيانا وبين رؤية الجديد فى الأساليب والضيافة . فهو يعبر كل من  
يخرج فى اللغة على ما عرفه الأولون وانتهوا إليه غطسا . ومثل هذا الحكم  
العام يتنافى مع الفهم الصحيح للفن وحركة تطوره المستمرة والنمى لا تنتهى عند  
حد . كما أنه يؤثر بالضرورة فى منهج الناقد الذى قد يهمل ، فى حدود هذه  
النظرة المحافظة ، الكثير من الجديد الذى قد يحققه الفنان . وهذا هو ما حدث  
للآمدى عندما هاب على الصمراء قوله ( « لا أمى أمى » ) ولا الزمان زمان ،  
فقد رأى فى قوله « لا أمى أمى » تعبيرا شعبيا وأسكر أن يقيسه على دواعى العتيق  
صديق .

وفى هذا ما فيه من تأمر بالاحتكام إلى القديم وحده ، وبمنظرته إلى الفسحة

### التقديمية نظرة تقديس (١)

كما نرى في نقده ليعص أخطاء أبي تمام تأثرا بهذه النظرة المحدودة .

هذه ناحية ، أما الناحية الأخرى التي أخذها على نقد الأمدى التحليلي أنه جعل للنزعة الكلاسيكية صبغة لايسهل التحال منها . وجعل لعمود الشعر أهمية بالغة . مع أن التركيز على عمود الشعر وحده لا يغني كثيرا عند ما قدم توسع الآفاق ، وحسب النظرة . ذلك أن عمود الشعر في أكثر حدوده ، لا يتجاوز فكرة الاعتدال ، والصحة والسلامة ، وتحديد الشكل الجليل . وشرف المعنى ومسامحته وجزالته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه ، والتحام الأجزاء في النظم والتناسل على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له . ومشاكل اللفظ للمعنى ، وشدة افتقارهما للقافية (٢) .

فإذا كانت هذه هي السمات الأساسية لعمود الشعر ، وإذا كانت النظرية النقدية عند الأمدى سوف تقف عند هذه الحدود ولا تتجاوزها ، فسوف يترك هذا المجال مفتوحا أمام سيطرة القديم بدرجة لا تسمح بالثورة عليه أو تعديله . الأمر الذي يجعلنا ، مع تقديرنا الكبير لما حققه الأمدى من نقد تحليلي منهجي ، ومن دراسة ذوقية للشعر العربي ، نحفظ قليلا فنبيه إلى أن مثل هذا النقد التحليلي قد كان يمكن له أن يكون أكثر فائدة وأعمق نفعاً لو أنه تحرر من تلك النظرة المتشددة والمسرقة أحيانا ، والتي جعلت المجال أمام الأمدى محصورا إلى حد كبير في حدود ما يفرضه عمود الشعر . وما يلزمنا به الموروث من قيود .

(١) النقد المنهجي عند العرب ص ١٠٢

(٢) الموازنة ص ٢٦

(٣) فن الشعر ص ٥٧

## النوق الأدبي ومناهج النقد

النقد في كلمات قليلة هو القدرة على تذوق الأساليب المختلفة والحكم عايبها ، ولما كان من المسلم به أن الأثر الفني إنما يتدرج من حيث القيم الجمالية فإنه لا مناص لنا من أن نحاول معرفة مكان هذا الأثر الفني من درج القيم ، لكن هذا المدرج ليس له دقة درج القيم والموازن : ومن هنا نشأت الصعوبات التي لا بد من مواجهتها إذا صح لنا أن نتعرض للنص الأدبي أو الأثر الفني بالتقويم والتقدير . الصعوبة ناشئة من أن هنالك تنوعا في تقديرنا لهذا النوع لا بد من التسليم به إذا أدركنا ما للفن من مفارقات هي شرط لازم كما قلنا من قبل لامتيازها وأصالتها وتنوعه . فليس من شك في أن لكل من دانق وشكسبير وصرفو كليس وجيته مكانا معيناً في سلم القيم هذا ، وليس من شك في أننا حين نضع كل واحد من هؤلاء في مكانه الخاص من هذا السلم إنما نستند في ذلك إلى أساسين ، إن لم تكن لها دقة الأرقام العلمية فليس ينبغي أن يكون فيها سعة التفاوت . وفي عبارة أخرى إن الجدل في القيم الجمالية قائم ، ولكنه لا ينبغي أن يحسكون إلا بدرجات متقاربة حتى يصبح من الممكن أن يتحقق الميزان الدقيق في النقد . وأن يترقى الذوق عند طائفة من الناس فيتفقوا على تفضيل أثر على أثر أو شاعر على شاعر وذلك لا يكون إلا عندما يستوى الأثر الفني فيصبح ذا قيمة عامة ، ويشتمل على عناصر مشتركة بين المثقفين وأصحاب الذوق . ولكن كيف يمكن أن يترقى الذوق الأدبي حتى يصبح وسيلة مشروعة من وسائل الحكم على الأثر الفني ؟ وكيف ننق في هذا الذوق ونعتمد عليه كميزان دقيق يزن الآثار الأدبية فيعدل في الحكم عليها وتصدق أحكامه عند الناس .

لقد قلنا إن الصعوبة في تقويم الأثر الفني راجع إلى التسويع في تقدير آثاره ، وإلى الخوف من أن يترك زمام الأمر إلى الذوق الشخصي فتتعرف الأحكام بما للتأثير الشخصي وانحرافات الأهواء . ومن هذا الخوف الباطل بدأت محاولات خطيرة من النقاد تريد أن تخضع للنقد المذهب العلمية الموضوعية التي تحاول وضع قوانين عامة للأدب ، وترمى إلى تطبيق هذه القوانين على الآثار الفنية . فما صلح مع هذه القوانين كان جيئدا وما تعارض معها كان رديئا . مثل هذه المحاولات الخطيرة التي تتنافى أصلا وموضوع الأدب ، قد نشأت من الخوف الذي يتوهمه بعض النقاد من تحكم الذوق ، غير أن مخاوف هؤلاء وهم مردود . فإن الذوق الذي نتحدث عنه والذي لا مفر منه في الحكم على أثر فني ، إنما هو الذوق الذي مرده إلى أصالة الحاسة الفنية وإلى التربية والمران والتثقيف ، وأولى هؤلاء الذين يحرصون على روج العلم ومناهجهم الدقيقة أن يسلموا بالحقيقة العلمية الثابتة وهي أن منهج دراسة كل علم من العلوم إنما يستمد أصوله من موضوعات هذه العلوم ، وما دمتنا قد سلمنا بأن الأدب موضوع غير دقيق بطبيعته ، أي ليس له دقة العلم وموضوعيته ، وأن بجانب الفردية متوافر فيه بل شرط أساسي لامتيازها فيكون من البديهي أن نساهم بذلك في منهج دراسة الأدب نفسه . يجب أن يعترف صراحة بهذا الجانب التأثيري في الأدب ، ونعمل حسابه عند الحكم على الأثر الفني وتقدير قيمته . يجب ألا نتردد في الاعتراف بالعنصر الشخصي في الأدب ، وأن نعترف كيف نستخدمه وأن نكون صادقين مع أنفسنا كما كان صادقاً مع نفسه « لاسون » عندما وضع منهج البحث في دراسة الأدب فقال : « إذا كانت أولى قواعد المنهج العلمي هي إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكي ننظم وسائل المعرفة وفقا لطبيعة الشيء الذي نريد معرفته ، فإننا نكون أكثر تمسقا مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثيرية Impressionism في دراستنا ،



ونظم الدور الذى تلعبه فيها ، وذلك لانه لما كان إنكار الحقيقة الواقعية لا يجرهما ، فإن هذا العنصر الشخصى الذى نحاول تنجيته سيقتل فى خبث إلى أحوالنا ، ويعمل غير خاضع لقاعدة . وما دامت التأثرية هى المنهج الوحيد الذى يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها فلنستخدمة فى ذلك صراحة ، ولكن لنقصره مع ذلك فى عزم . ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه ، ونقدره ، ونراجعه ، ونحده . وهذه هى الشروط الأربعة لاستخدامه . ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس واصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة ، (١) .

فالدوق فى مجال الحكم على الآثار الفنية أمر لا بد من قياسه ، على أن يكون الذوق الذى تربى وقويت أسانيده ، ولقد أدرك نقاد العرب هذه الحقيقة ، فقال ابن سلام الجهمى فى طبقات الشعراء (٢) : « قال قائل لخلف إذا سمعت أنا بالعمر واستحسنته فما أبالى ما قلت فيه أنت وأصحابك ، فقال إذا أخذت أنتى درهما فاستحسنته ، فقال لك الصراف إنه رديء ، هل ينفعك استحسانك له ؟ » وهنا يدرك ابن سلام حقيقتين أساسيتين من حقائق النقد الأدبى وهما أولاً اعترافه بمبدأ الذوق والتأثر . والثانى الحد من هذه التأثرية وعدم الخضوع إلا لما كان منها مدرباً . فليس بمجرد الاستحسان عنده كافياً للحكم بالجودة وإنما ينبغى أن يصدر الاستحسان من هو أصيل فى هذا الفن طارف به . وفى هذا يقول ابن سلام أيضاً : « للعمر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه العين ، ومنها ما يشقفه اللسان ، من ذلك الأول

(١) لى اليزان الجديد للدكتور محمد منصور .

(٢) راجع كتاب طبقات الشعراء لابن سلام الجهمى

والياقوت لا يعرف بصفة ولا وزن دون المعاينة عن يصره ، ومن ذلك الجميلة  
بالدينار والدرهم لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا حس  
ولا صفة ويعرفه الناقد عند المعاينة فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها  
ومفرغها ،،،،، (١)

وإذا انتقلنا إلى عبد القاهر الجرجاني شيخ نقاد العرب ، نراه قد أبان غير  
مرة فيما كتب من نقد عن قيمة الذوق وأثره في إدراك خفايا الأدب ومعانيه ،  
فقد أفرد باباً في آخر كتابه دلائل الإعجاز ، جعل فيه الذوق الأدبي العمدة في  
إدراك البلاغة فيقول:

«إن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها أمور خفية ،  
ومعان روحية ، أنت لا تستطيع أن تذوقه السامع لها وتحدث له علماً بها حتى يكون  
مهيئاً لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة يجهدهما  
في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجهة والفروق أن تعرض فيها المزية على  
الجملة ، ومن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر ، فرق بين موقع شيء منها وشيء (٢) ،  
ويقول في موضع آخر : إن هذا الإحساس قليل في الناس فليس تملك إذن من  
أمرك شيئاً حتى تظهر بمن له طبع إذا قدحته ورى وقلب إذا أريته رأى ، (٣) .

إذن فقد أدرك هؤلاء النقاد ، وكثيرون غيرهم ، أن الرجوع إلى الذوق  
أمر لا مفر منه في الحكم على الأثر الفني وتقديره . ولكننا يجب أن نبادر

---

(١) المرجع نفسه

(٢) ص ٤٢ دلائل الإعجاز

(٣) ص ٤٢١ ، ٤٢٢ من نفس المرجع .

فنقول : أننا إذ نتحدث عن الذوق لانعنى به الأثر النفسى السريع الذى يتركه فى نفوسنا بيت من الشعر ، أو المتعة الوقتية الحافظة التى تعقب قراءتنا لقصيدة من القصائد ، وإلا لكان مثلنا فى هذه الحالة مثل الذى يشغله الهيكل العام عن روية التفاصيل الدالة الموحية ، ولكان حكننا على الأثر الفنى حكما فجاء غير صادر عن تأمل ، وإنما نعنى بكلمة الذوق الأدبى تلك الموهبة الإنسانية التى أنضجتها رواسب الأجيال السابقة ، وتيارات الثقافات المعاصرة ، والسق امتزجت جميعها فكونت هذا الشيء المسمى بحاسة التمييز أو الذوق الأدبى ، الذى ليس بمجرد تأثرية عرقاء ، كما أنه ليس إحساسا أروعنا ، ولا هو لذة لحسب ، والذين يتصورون أن الذوق الأدبى هو مجرد اللذة التى تشيع فى النفس عند قراءة الآثار الفنية قوم غابت عنهم الحقيقة ، فذهب اللذة فى فلسفة الفن مذهب معروف ، سار فى خلال التاريخ ، فظهر عند اليونان أول ما ظهر ثم كان له السيادة فى القرن الثامن عشر ، ثم ازدهر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ومازال يظفر فى أيامنا هذه ببعض المؤيدين الذين يبهرونهم فى الفن لذاته النفسية المباشرة . إنما لاننكر أن اللذة مصاحبة للنشاط الفنى ، ولكننا ننكر أن يكون الفن هو مجرد هذه اللذة التى تصاحب الخلق الفنى . وأن يعتمد الناقد على مجرد هذه اللذة ، والفرق واضح بين اللذة والفن ، فقد تكون لوحة من لوحات الفن محببة لدينا لأنها توظف فى نفوسنا ذكريات جميلة ثم تكون اللوحة من الناحية الفنية رديئة . ومن هنا ينبغى أن نحذر تماما من رجوعنا إلى الدفاع وأن نحكم إلى الذوق المدرب المثقف المبصر المتروى . وإلى مثل هذا يشير T. S. Eliot إذ يقول فى مقال عن تذوق الشعر The appreciation of Poetry : إن الأساس فى النقد هو القدرة على اختيار قصيدة جيدة ، وإعمال أخرى رديئة . وإن أتى اختبار يتعرض له الناقد إنما هو فى مقدورته على تفضيل قصيدة

جديدة وفى الاستجابة الصحيحة لخلق فنى جديد ، وأن الخبرة التى تتطور وتنمو فى الشخصية الواعية الناضجة ليست فقط مجموع التجارب الناشئة عن رؤية القصائد الجميلة . فإن الثقافة الشعرية إنما تتطلب تنظيماً خاصاً لهذه التجارب . فليس فيما أحسّد ولد ومعه عصمة الذوق وسلامة التمييز ، كما أن أحداً منا لم يكتسب ذلك فجأة ، ومن هنا كان الشخص ذو التجارب المحدودة فى هذا الميدان عرضة دائماً أن يؤخذ بالخدعة أو أن يقع فى الخطأ (١) .

وهكذا يؤكد T. S. Eliot بجانب الدربة والدراسة وكيف أن تطورهما أساس فى تكوين الذوق حتى ينمو ويؤدى عمله فى نشاطنا النقدي ، ولقد عزز نفس الفكرة وفصل القول فيها الأستاذ Lionel Elvin فى كتابه مقدمة لدراسة الأدب، Introduction to the Study of Literature قال : « الذوق شيء يتكون من الاستمرار فى مصاحبة ومعايشة الجيد من الآثار الفنية ، وعلى الناقد أن يكون قادراً على أن يعطى أسباباً معقولة لمفاضلاته ، وإذا بدأت ثقافة الناقد مبكرة تبكيراً كافياً لعل أن تنعمق فى النفس بمذوق الردىء ، أمكن للذوق فى هذه الحالة أن يسمى غريزياً ، والذوق شيء يمكن إلى حد كبير أن يتكون ، إنه ليس غريزياً بكل معنى الكلمة ، بمعنى أن يولد به الإنسان أو لا يولد ، فكثير منا قد نما ذوقه فى ناحية خاصة أو إتجاه معين ، فما من يتطور عنده الذوق الأدبى فى الوقت الذى لا يعتبر صاحب ذوق ناضج فى أنواع أخرى من الفنون ، (٢) .

---

(١) Selected Prose p, 50-51

(٢) Introduction to the Study of Literature

والبحث في الذوق من حيث إنه فطري أو مكتسب أمر لا يعيننا التوغل في بحثه ، وإنما الذي يعيننا أن نؤكد أنه في الذوق قدورا مكتسبا هو الجانب العمل المكون من طول الممارسة والمصاحبة لا كبر قدر من الآثار الفنية . فإن كثرة المدارس لتعدى علم العلم ، كما يقول ابن سلام الجهمي في مقدمة كتابه « طبقات الشعراء » ، إن مهمة الناقد أولا وقبل كل شيء مهمة عملية تنفعا فقط عند مباشرة النصوص الأدبية ، تنشأ مما عساه أن يتأدى من عبارة الكاتب أو قصيدة الشاعر ، ورؤية الخصائص المميزة في العبارة الشعرية هي النقد . ولن نستطيع إلا لذوق مارس هذه الرؤية فترة طويلة . وسواء تغلب الجانب المكتسب في الذوق على الجانب الفطري ، أم كان العكس هو الصحيح ، فإن حاجتنا إلى عنصر الذوق في النقد أمر معترف به ، ولن يقال من قيمة الذوق وحاجتنا إلى تحكيمه ما نراه من خوف كثيرين من العلماء الذين يمتدحون أن التجاءنا إلى المنهج التاريخي في الحكم على الآثار الأدبية تعصين لنا عما عساه أن تدفعنا إليه أهواؤنا الفردية فنزل عن القصد ونميل مع الحوى ... فإننا مع احتفاظنا بالمنهج التاريخي بقيمته ، واعترافنا بضرورته التي تمتثل في إلقاء الضوء على الآثار الفنية وتقصي الملابسات والظروف التي تكتنف حياة الشاعر أو الكاتب ، والتي تعين في فهم للنص الأدبي ، وتساعد القارئ أو الناقد في إرجاع الأشياء إلى أصولها والتحقيق من صحتها إلا أننا لا نستطيع أن نكتفي به وحده . فنحن في دراستنا للأدب لن نهمل المنهج التاريخي . أما أن نعتمد عليه ، ونعمل له وحده السيادة بمعنى أن نرجع كل شيء في الآثار الفنية إلى التاريخ ، وألا نرجع إلى أنفسنا شيئا من التفسير ، بل نقصر التفسير كله على التفسير التاريخي ، فهذا ما يدعو إليه أصحاب هذا المنهج ، وبمعنى آخر إن أصحاب المنهج التاريخي يريدون من القاد أن يحسوا تاريخيا ، وأن يرجعوا كل أثر فني إلى مرحلته

من التاريخ ، وإلى المستوى الفكرى والثقافى للمعصر الذى أخرج فيه هذا الأثر  
الفنى ، وأن نراه بنقص العين التى كان المعاصرون لهذا النص يرونه بها . هذا  
الاتجاه فى المنهج التاريخى من شأنه أن يازم الناقد الحديث الموقف السلبي بالنسبة  
إلى نص كتب فى معصر قديم . ويحرص أنصار هذا المنهج على شل المعصر  
الذوقى ، وأن يقتصر النقد على جمع الوثائق والملاحظات القديمة المعاصرة للأثر  
الفنى والتى صاحبت تكوينه . ونحن لا نستطيع أن تنكر الدور الذى يقوم به  
المنهج التاريخى فى عمالية النقد الذى لخصه مقال لفيليبس م . جونز جاء فيه :

« إن أول مهمة يؤديها الناقد هي أن يوضح لنا المجهول فيما نقرا ، وأن  
ينظم النص تنظيمًا يخرج منه من الفوضى التى ربما كانت تسوده نتيجة لبعث العهد  
الذى كتب فيه وكثرة الآراء التى تضاربت فى أصله وتفسيره » (١) نقول إن  
مثل هذا الدور دور استخلاص النص الأدبى من الفوضى وعدم الاستقرار ،  
ومن الفوضى الذى يمتزى نسيجه إلى قائله وسلامته من الريبة والتعريف ،  
هو من غير شك دور نافع وأصيل فى ميدان النقد ، على الرغم من ميل القارئ  
للحديث إلى التقليل من شأن الناقد الذى يقصر نقده على شرح أو تحقيق  
النص الأدبى . وأصحاب هذا الرأى يعتقدون أن الأجيال القادمة إن  
ترى فى هذا النوع من النقد الذى يتعلق بتحقيق النص فائدة . فكل ما يكتب  
الكتاب الآن يحفظ بحيث لا يمكن أن يدمر أو تعبت به يد أو تعثرية  
الفوضى كما كان الحال بالنسبة للمعصر القديم . فإن الناقد المعاصر سيكون قد

---

(١) مختارات لى النقد الأدبى المعاصر .

وضع للأجيال القادمة كل ما يمكن أن يكون مبهما فيما يكتبه الكاتب أو الشاعر المعاصر قبل وفاته .

ومن النقاد من يعتقد أننا محتاجون في الحكم على الأمر الفني إلى التاريخ . من هؤلاء الناقد المعاصر T. S. Eliot ت. س. إليوت الذي يرى أن عمل الشاعر لا يمكن أن يكون له معناه مستقلا عما سبقه . بل إن قيمة العمل الفني عند الشاعر تقوم على تقديرنا لصنائه بمن سبقه من الشعراء . فالت لا تستطيع أن تقدر الكاتب أو الشاعر وحده . بل يجب أن تفهمه أن تقارن بينه وبين أسلافه . وهنا يجعل إليوت المنهج التاريخي قيمة أخرى ، فهو عنده ليس قاصرا على تقويم النص القديم وتحقيقه من الناحية التاريخية فحسب وإنما يتجاوز ذلك إلى الناحية الجمالية ، فكل أثر فني عند إليوت تتوقف قيمته على الوضوح الذي يأخذه بالنسبة إلى ما سبقه من آثار . ومن ثم فإن إليوت يدرك الشعر ككل حتى ينسب إلى جميع ما سبق أن كتب من الشعر . والكاتب أو الشاعر عند إليوت لا يحس بحيله فحسب حين يكتب ، وإنما يحس بالأدب الأوربي بصفة عامة وأدب شعبه بصفة خاصة خلال الأجيال التي سبقته منذ عهد هوميروس إلى عهده . وهذا الحس التاريخي الذي يتضمن الإحساس بالماضي والحاضر هو الذي يجعل الكاتب جزءا من الماضي ويجعله في نفس الوقت يشعر بمكانته بالنسبة لمن سبقوه ومن عاصروه (١) .

وهكذا نرى إذا تعمقت البحث في كل هذه المناهج النقدية المختلفة أن جميعها قد يصلح أدوات في يد الناقد ، سواء منها التاريخي والنفسى

والجمال والفقهى . وليس في هذه المناهج النقدية المختلفة إلا خطر واحد .  
ليس هناك ما هو أشد منه في إفساد النقد وإضعافه ، وهو أن ينقل مذهب من  
هذه المذاهب النقدية الاهتمام من الأثر الفنى إلى شيء غيره ، فيقدر ما لهذه  
المذاهب النقدية من قيمة بقدر ما لها من خطورة . فلم يسلم مذهب من هذه  
المذاهب من التعصب لمدرسته والاهتمام بها ، فنكون النتيجة أن ينصرف الناقد  
عن الأثر الفنى نفسه إلى أشياء أخرى . وكثيرا ما رأينا أصحاب مذهب التأثيرية  
في النقد يغلبون عاطفتهم على كل شيء . فهمة النقد عند أصحاب هذا المذهب  
هى التعبير عما يختلج في نفس الناقد من مشاعر مختلفة في وجود الأثر الفنى .  
مثل هؤلاء ينطبق عليهم تعريف أنا تول فرانس للناقد بأنه : نفس مرهقة الجس  
تروى مغامراتها بين روائع الآثار الفنية ، هؤلاء هم الذين يرد عليهم Spingarn  
شبنجرن في مقاله عن النقد الجديد بقوله : « لستم أنتم موضع اهتمامنا ، وإنما  
القصيدة التى بين أيديكم هى التى نعتينا . وألستم بوصفكم لحالتكم النفسية لا  
تساعدونا على فهم القصيدة أو الاستمتاع بها ، بل أن نقدكم ليحاول دائما أن يبعدنا  
عن الأثر الفنى ليركز الاهتمام بكم وبمشاعركم ، (١) .

كما أن أصحاب النقد التاريخى كثيرا ما يتجهون بنا نحو البيئة والعصر والمدرسة  
التي نعيش فيها أشاعر ، ويحاولون أن يقتنعوا بتلاميذهم بقراءة تراجم الحياة  
وتاريخ السياسة . وكذلك النقد للميكولوجى ، فبدلا من أن يوجه اهتمامى  
بالقصيدة نفسها يحاول إبعادى عنها بدراسة الشاعر نفسه والمؤثرات النفسية التى  
خلفت منه هذه الشخصية أو تلك والتى جعلته يسلك هذا السلوك أو ذاك .

فليس النقد أن تنقل الاهتمام من الأثر الفنى إلى التاريخ أو السياسة

---

(١) مختارات لى النقد الأدبى المعاصر .



أو تراجع الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوى أو علوم الجمال ، وإنما النقد الأدبى يستمين بكل هذه العلوم على ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية التى هى العناية بصورة الشعر دون ظروفه ، أو قل هى تعقب عناصر القصيدة وقوامها لترى بفضل أى العناصر وأى الخصائص امتازت القصيدة عن غيرها أو لماذا أحدثت هذا الأثر أو ذلك فى نفس قارئها.

ومع ذلك فإن تطور الدراسات النقدية يشير بأن النقد فى سبيل تركيز أنفسهم فى الحدود المكفولة لهم ، فلم يعد فى أيامنا هذه نعى فى كثير أو قليل بالبحث فى قيمة القصيدة الخلقية أو الفلسفية . كما أن التزام قواعد معينة فى النقد أصبح أمراً يذكر الناقد الحديث بعصر الشعوذة والخرافات ، ونحن أيضاً قد تخافنا من كثير من النظريات القديمة التى كانت تزعم أن أسلوب الكاتب منفصل عن التعبير التى كانت تحمل الفصاحة والبلاغة وضرورتها للتشبيه وموضوعات تدرس منفصلة عن الخلق الأدبى . كما لم يعد أحد فى هذه الأيام يقول ما كان يقوله هوراس بأن اللذة والمنفعة هما القصد من الشعر ، ولا ريب أن الناقد الحديث قد استطاع أن يدرك أن دراسة الأثر الفنى أمر يختلف عن دراسة الوثيقة التاريخية والاجتماعية ، وأن اهتمامنا بالبيئة والزمن والجنس هى أمور على هامش النقد وليست فى صلبه ما دامت تنقل اهتمامنا من الأثر الفنى إلى غيره من الأمور .

هذه كلها نواح من التطور أحرزتها الدراسات النقدية الحديثة تجعلنا نطمئن إلى الدارس الحديث وتربأ به أن يزل أو يخطئ أو يأخذ الحساس بفكرة أو مذهب فيفضل عن جوهر الشيء وأصله .



## أهم المراجع

### (١) المراجع العربية والمترجمة :

- ابراهيم مصطفى : احياء النحو - القاهرة ١٩٣٧  
ابروكرومى ( لاسل ) : قواعد النقد الادبى ، ترجمة محمد عوض محمد -  
القاهرة ١٩٥٤  
ابن الاثير ( ضياء الدين ابو الفتح ) : المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر -  
القاهرة ١٣١٢ هـ  
ابن المعتز ( عبد الله ) : البديع  
ابن جنى : الخصائص - القاهرة ١٩١٣  
ابن رشيق ( ابو على الحسن ) : العمدة - القاهرة ١٩١٥  
ابن سنان الخفاجى ( عبد الله محمد بن سعيد ) : سر الفصاحة - القاهرة ١٩٥٢  
ابو العلاء المعرى : (١) شروح سقط الزند - القاهرة ١٩٤٦  
(٢) لزوم مالا يلزم - القاهرة ١٩١٥  
ابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين - القاهرة ١٩٢٠  
ابو تمام ( حبيب بن اوس ) : ديوان الخناسة - القاهرة ١٣٢٥ هـ  
احسان عباس : (١) فن الشعر - بيروت ١٩٥٩  
(٢) ت.س. اليوت الشاعر الناقد ( ترجمة ) - بيروت ١٩٦٥  
احمد شوقى : الشوقيات - القاهرة ١٩٦١  
ارسطو : فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوى - القاهرة ١٩٥٣  
الاصفهانى ( ابو الفرج ) : الاغانى - طبعة دار الكتب المصرية وطبعة بولاق  
الآمدى ( ابو القاسم الحسن بن بشر ) : الموازنة بين ابي تمام والبحترى - القاهرة ١٩٦١

الباقلاى : إيجاز القرآن

الجاحظ ( أبو عثمان عمرو بن بحر ) : (١) البيان والتبيين - القاهرة ١٠٣٢

(٢) الجيران - القاهرة ١٩٠٧

الحجى ( محمد بن سلام ) : طبقات فحول الشعراء - القاهرة ١٩٥٢

الوزنى ( أبو عبد الله الحسين ) : شرح المعلقات السبع - بيروت ١٩٦٣

السبكى ( عبد الوهاب ) : طبقات الشافعية الكبرى

السكاكى ( أبو يعقوب يوسف ) : مفتاح العلوم - بدون تاريخ

السيوطى ( جلال الدين ) : بغية الرعاة

الصولى ( أبو بكر بن الطيب ) : التبيان شرح وتحقيق أبي البقاء المكي - القاهرة ١٩٣٦

المنبى ( أبو الطيب ) : التبيان شرح وتحقيق أبي البقاء المكي - القاهرة ١٩٢٦

أمن الحولى : فن القول - القاهرة ١٩٤٧

وكى نجيب محمود : فلسفة وفن - القاهرة ١٩٦٣

سيد نوفل : البلاغة العربية فى دور نشأتها - القاهرة ١٩٤٨

شونهور : فن الأدب ترجمة شفيق مفار - القاهرة ١٩٦٩

شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ - القاهرة ١٩٦٥

طه ابراهيم : تاريخ النقد العربى حتى القرن الرابع الهجرى - القاهرة ١٩٣٧

طه حسين : (١) تمهيد فى البيان العربى - نقد للنثر - القاهرة ١٩٢٩

(٢) حديث الأربعماء - القاهرة ١٩٦٢

عبد القاهر الجرجانى : (١) أسرار البلاغة - تحقيق ريتز - اسطنبول ١٩٥٤

(٢) دلائل الإعجاز - القاهرة ١٩٣١

على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتن وخصومه - القاهرة ١٩٤٥

قدامة بن جعفر : (١) نقد النثر - القاهرة ١٩٣٨

- (٢) نقد الشعر - القاهرة ١٩٤٩
- (٣) جواهر الألفاظ - القاهرة ١٩٣٢
- كرويتسه (بندتو) المجلد في فلسفة الفن ترجمة: سامى الدروبي - القاهرة ١٩٤٧
- لالاند (ألدريد): محاضرات في الفلسفة ترجمة الزيات وكرم - القاهرة ١٩٢٩
- محمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية - القاهرة ١٩٤٧
- محمد خليفة التونسي: فصول من النقد عند العقاد - بدون تاريخ
- محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة - الاسكندرية ١٩٧٤
- محمد عبد الغنى حسن: الشعر العربي في المجر - القاهرة ١٩٥٥
- محمد غنيمي هلال: المدخل إلى النقد الأدبي الحديث - القاهرة - ١٩٦٢
- محمد مصطفى بدوى:
- ( ) الحياة والشاعر (ترجمة) تأليف ستيفن سبندر - القاهرة ١٩٦١
- (٢) كولردج - القاهرة ١٩٥٨
- (٣) مبادئ النقد الأدبي (ترجمة) تأليف ريتشارد دز - القاهرة ١٩٦٢
- (٤) دراسات في الشعر والمسرح - القاهرة ١٩٥٨
- (٥) الشعر والتأمل (ترجمة) تأليف هاملتون - القاهرة ١٩٦٣
- محمد مندور: (١) في الأدب والنقد - القاهرة ١٩٤٩
- (٢) في الميزان الجديد - القاهرة ١٩٤٤
- (٣) للنقد المنهجي عند العرب - القاهرة ١٩٤٨
- (٤) منهج البحث في تاريخ الأدب - القاهرة ١٩٤٣
- ميخائيل نعيمة: (١) من المفقون - بيروت ١٩٥١
- (٢) الغربال - بيروت ١٩٥١
- نوار قباني: الشعر قديلا أخضر - بيروت ١٩٦٣
- نيكول (الارديس): علم المسرحية ترجمة دويني خشبة مجموعة الآلاف كتاب



## المراجع الأجنبية

1. BREIT (E.L.)

*Reason and Imagination Oxford 1961.*

2. CROCE (B.)

*Aesthetics London 1953.*

3. DAY LEWIS

*The Poetic Image London 1951*

4. ELIOT (T.S.)

a) *Selected Essays London 1932.*

b) *Selected Prose London 1953.*

c) *The Use of Poetry and The Use of Criticism Lond.*

5. GRUNEBaum (VON)

a) *The Journal of the American Oriental Society 1926.*

b) *A document of Arabic Literary Criticism in the Tenth Century A. D.*

6) NEEDHAM (H.A.)

*Taste and Criticism in the 18th. Century, Lond.1952.*

7) PLATO

*ION Translated by J. A. Fent in 1892.*

8) READ (SIR HERBERT)

*The Meaning of Art. 1950-1651*

9) RICHARDS (I.A.)

a) *Practical Criticism Lond. 1946.*

b) *Philosophy of Rhetoric Lond. 1936.*

c) *The Foundation of Aesthetics Lond. 1925.*

d) *The Interaction of Words (Language of Poetry)*

*London 1924.*

10. SAINSBURY.

*A History of Criticism and Literary Taste in Europe,*  
London 1922.

11. SCHOPENHAUER.

*The Art of Literature* London 1926.

12. SPENDERS.

*The Making of a Poem* London 1955.

13. STARE, N.C.

*The Dynamics of Literature* London 1942.

14. WILLIAMS (W. B.)

*A Book of English Essays* London 1952.

15. WISMATT (W.K.)

*Literary Criticism* London.



# محتويات الكتاب

| الموضوع              | الصفحة |
|----------------------|--------|
| مقدمة                | ١-٥    |
| ١ - الذاتية والأدب : | ١-٢٦   |

الحقيقة العلمية والحقيقة الفنية - الحقائق العلمية لا تترك مجالاً للصفات الفردية - معنى الصدق في الحقيقة العلمية والفنية - رأى هكسلى رأى ريتشاردز - أثر الذاتية في الفن - مهمة العلم ومهمة الفن - الاكتساب والذاتية - رأى تين - الذاتية والأدب المادف أو الملتزم. الأدب تعبير عن المجتمع - المجتمع مصدر إلهام ولكنه لا يشكل القيمة النهائية للعمل الفنى.

اللغة ظاهرة اجتماعية - الذاتية ولغة الجماعة - استخدام الجماعة للغة واستخدام الفن لها - العلاقات اللغوية موضع ابتكار الفنان - حكم المجتمع على اللغة وحكم الفن عليها .

موضوعية الأدب في النقد الحديث - الأدب خلقت وليس تعبيراً - المعادل الموضوعى - رأى إلبوت - حيده الفنان وموضوعيته - قيمة العمل الفنى بما لها العما الفنى نفسه لا شخصية كاتبه - تجارب الفن - المباشرة وغير المباشرة.

## ٢ - الخلق الأدبى ووحدة العمل الفنى : ٢٧ - ٤٣

الشروط التى تتوافر للخلق الأدبى - الالتحام بين الذات والموضوع - الحدس والخيال - معناها - مفهوم كروتشة للحدس - المضمون فى

صفحة

الموضوع

الخلق الأدبي - الموضوع في الشعر - اللغة والخلق الأدبي - قيمة  
الخلق الأدبي في الصياغة وليست في الفكرة أو الموضوع - أمثلة  
تطبيقية من الخيام وجبران - تحليل رثاء شوقي وحافظ لسعد - رثاء  
أبي العلاء للفقيه الحنفي - الخلاصة في ماهية الخلق الأدبي.

٥٤ - ٤٤

٣ - الخيال :

تحديد معناه - الخيال والوهم - الخيال عند اليونان - الخيال عند  
الكلاسيكيين والنيوكلاسيكيين - الثورة على الكلاسيكية في المسرح  
والشعر - ما أحرزته من تطور نقدي - الخيال عند الرومانطيين -  
عند وردزورث - الخيال المنتج - عند شيلي - عند كيتس.

١٢١ - ٥٥

٤ - نظرية الخيال عند كولردج :

العوامل التي هيأت لكولردج لهذه النظرية - الفلسفة المثالية التي  
تأثر بها - ما أخذ من كانت - تأثره بشيلنج - مضمون فلسفته -  
تعريفه للخيال - غموض التعريف - رأي لايوت وريثاردز في  
غموضه - الخيال الأول والثانوي - عملية الإدراك العام مثال لعملية  
الإدراك - الخيال الثانوي أو الخيال الشعري - الصورة في الخيال  
الشعري أو الثانوي يفترض عدم وجود الشيء المتخيل - أهم العوامل  
التي تميز بين الخيال الأول والخيال الثانوي - وظيفة الخيال الثانوي  
الفرق بين الخيال والوهم : الأفعال الأصلية عند برجسون - مثال  
من شعر المتنبي - مثال من شعر شوقي - الصورة في شعر الزوم

صفحة

الموضوع

مثال من شعر حافظ ابراهيم والبهاء زهير - مثال لشعر النخيل عند مطران ، وإيليا أبي ماضي - خلاصة القول في النخيل والنوم .

الخيال ووحدة العمل الفني : تحديد كورلر دج لمعنى الوحدة - العلاقة بين الخيال والوحدة - وحدة الإحساس أو الصورة - راي كرونش - العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه - كرونش ووحدة العضوية - رأى الدكتور مصطفى بدوى - وحدة المتكلم - وحدة الموضوع - الوحدة المنطقية - الوحدة العضوية - ماهية الوحدة العضوية في القصيدة .

الوحدة العضوية في المسرحية - هيمنة الإحساس في المسرحية - وحدة الصورة في المسرحية - الفرق بين وحدة القصيدة ووحدة المسرحية - أرسطو ووحدة الفعل - الفعل في المأساة والفعل في التاريخ - الصور المجازية في المسرحية - الخطأ الفني والخطأ العرضي عند أرسطو - اللغة والصورة وعلاقتهما بالوحدة العضوية في المسرحية .

١٢٢ - ٢٢٦

٥ - الوحدة العضوية في القصيدة العربية :

إمكان وجودها في الشعر القديم - رأى الدكتور طه حسين - العوامل التي حددت شكل القصيدة القديمة - المآمل الجغرافى - الاقتصادى - السياسى - الاجتماعى - تحليل للحياة العربية في انجازها المختلفة - النظام القبلى في العصر الجاهلى - وحدة المكر ووحدة

## الموضوع

الصراع — إرادة الحياة والانتصار على الموت — أمثلة لوحدة  
الصراع من أجل الحياة في الشعر الجاهلي — في الغزل — في  
الفخر — في الحرب — في الكرم — في الحماسة — الوصف — صورة  
الناقة — صورة الحمار الوحشي — التفكير العقل المرتبط بالواقع —  
فكرة الموت — الفرق بين نظرة العرب ونظرة قدماء المصريين  
للموت — تصور طرفة للموت — الموت في شعر الحماسة — الفرق  
بين وحدة الشعر والوحدة العضوية — تحليل لمعلقة أبيبند —  
المقطع الغزلي والصراع بين الحياة والموت — وصف الناقة  
بقسميها — الإحساس المريح على كل منهما — التحام القسمين —  
الصور الإيحائية الرمزية فيهما — صورة الناقة رمز لانتصار  
الحياة — بناء التناقض بين الأتانه الوحشية والبقرة المسبوعة —  
الرد على ما يزعمه الدكتور بدوي من وجود تناقض بين المقطعتين  
الانتقال إلى الفخر — التحام المقطع الأخير بالمقاطع السابقة —  
تحقيق القصيدة للاحساس بالمصر — وحدة الصراع والوحدة  
العضوية في معلقة أبيبند — الوحدة في غير معلقة أبيبند — معلقة  
طرفة — النمو الداخلي فيها — الأوصاف الحسية الخارجية في  
الشعر الجاهلي — وصف الغيث عند امرئ القيس — تصوير  
المرئيات وتجسيدها — الصورة الإيحائية والصورة التقريرية في  
الشعر القديم — خلاصة القول في وحدة القصيدة القديمة —  
تحقيق الوحدة في بعض نصوص الشعر القديم — جهد النقد  
العربي في موضوع الوحدة — ثورة المحدثين على الشعر القديم —

صفحة

الموضوع

أسباب هذه الثورة - موقف شعراء الديوان - تطور بنية القصيدة الحديثة شكلاً ومضموناً - الوحدة العضوية في الشعر الحديث - تحليل قصيدة الطمأنينة لميخائيل نعيمة - الموقف العام - موقف القصيدة من الديوان - التحليل - التعليق.

٢٠٧ - ٢٦١

٦ - الشكل والمضمون

ما يعنيه النقد الحديث بكلمتي الشكل والمضمون - الانقسام فيها إلى مدارس - الإدراك العقلي والحسي للكلمات - أرسطو والتلازم بين الصورة والهيولى - مبدأ رمزية اللغة - اتحاد الشكل والمضمون عند كولردج - الفضاء هل ثنائية اللفظ والمعنى عنده - تفرقه بين لغة الإشارة واللغة الحية - الوزن والموسيقى - علاقتها بالانفعال وسائر أجزاء العمل الفني - مصادر الوزن والموسيقى - تأثير الوزن والموسيقى في الشعر.

الشكل والمضمون عند كروتشه - التمييز بين المضمون والصورة - التمييز بين الحدس والتعبير - التمييز بين التعبير والجمال - النظرة المنطقية إلى اللغة - علاقتها بالبلاغة ودراساتها - التوحيد بين اللغة والشعر

٢٦٢ - ٣٠٧

٧ - اللفظ والمعنى في النقد العربي:

غلبة النظرة المنطقية للغة في الدراسات البلاغية والنقدية - اختلاط مفهوم البلاغة بالخطابة - تحديد الجاحظ لمعنى البلاغة - النزعة العقلية والتفكير البلاغي - تأثير النقد العربي بكتابه البيان والتبيين

صفحة

الموضوع

القفايح التي ترتبت على ذلك - اللفظ والمعنى عند الجاحظ - مفهومه  
المعنى - مفهومه للفظ - فصله بين اللفظ والمعنى - الإسهلاء من قيمة  
الشكل وتفضيله على المضمون .

اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة - نظراته الصائبة وتناقضها مع ما انتهى  
إليه من نتائج - تورطه في الخطأ الذي حذرنا منه - إسهائه وراء  
النزعة الإحصائية - تأثره بالمنطق - تقسيمه للشعر - دراسة  
شواهد - تحديد ما يعنيه بكلمتي اللفظ والمعنى - النتائج التي  
انتهى إليها .

مع ابن المعتز وقدامة بن جعفر - مذهب العمدة والعناية باللفظ -  
هدف ابن المعتز من كتابه - أقواله في محاسن الكلام والشعر -  
دراسة للعمدة الشعرية - النتائج التي انتهى إليها - نظرة قدامة للغة  
والشعر - طغيان المنطق الشكلي على تفكيره - تعريفه للشعر - تعريفه  
للبلاغة - استقلال اللفظ عن المعنى عنده - تفضيله الشكل على المضمون .  
مع أبي هلال العسكري وابن رشيق - أبو هلال وتيار اللفظية - تأثره  
بالمجاهد - موقف ابن رشيق من اللفظ والمعنى - ملاحظاته على  
ضرورة التلاحم بينهما - تحديده لموقف النقاد السابقين .

مع ابن سنان الخفاجي - دراسته للأصوات - مزايا الحروف ومقاطع  
الصوت - مميزات الحسن في اللفظ المفرد - معايير الحسن في اللفظ  
المنظوم - تأثره بالمجاهد وقدامة - اهتمامه بالجوانب السلبية - وإغفاله  
للعلاقات الإيجابية للأصوات - مزايا اللغة العربية عنده - خضوعه  
لفظ والمعنى .

صفحة

الموضوع

٢٧٢ - ٢٠٢

٨ - نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني :

نظرته إلى اللغة - لغة الإشارة ولغة الانفعال - تحسديده لقيمة  
 اللفظ المفرد - السياق هو الذي يحدد القيمة - اللغة عنده أوثق  
 اتصالاً بالشعر منها بالمنطق - مفهومه للنحو - التقاء النحو بعلم  
 المعاني والبلاغة - هجومه على من قلل من قيمة النحو - أهمية  
 النحو في بيان الإيجاز - التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللغة عنده -  
 جهوده في التوحيد بين اللفظ والمعنى - قضاؤه على ثنائية اللفظ  
 والمعنى في عملية الخلق والنقد على السواء - تعاقبه أقواله بأقوال  
 النقاد المحدثين - قضية ممارسة اللغة عند وبشاردز - تداخل  
 الكلمات عنده - اتفاقه مع عبد القاهر فيما انتهى إليه في كتابه  
 فلسفة البلاغة - معنى المعنى عند عبد القاهر - الفرق بينه وبين  
 ابن قتيبة في نظرتيه إلى المعنى - موقف عبد القاهر من الصوت  
 والنظم والموسيقى - مفهوم الفصاحة والبلاغة عنده - موسيقى  
 الكلمة عند إيلوت - إهمال عبد القاهر لقيمة الصوتية -  
 أبركرومي والقيمة الصوتية للكلمات - الموسيقى التي تنظم  
 الألفاظ - الصفة للصوتية للمقاطع - التأثير النفسي للكلمة -  
 خلاصة القول في موقف عبد القاهر من قضية اللفظ والمعنى -  
 التعبير الماروي والتعبير المزخرف - قضاؤه على القسمة بينها -  
 دراسته للاستعارة وتحليله لها - قيمتها ليست في ذاتها بل في تفاعلها  
 مع السياق - أمثلة تطبيقية .  
 الفرق بين منهج عبد القاهر ومنهج السكاكي - موقف البلاغيين

صفحة

الموضوع

بعد عبد القاهر - أسلوبهم في دراسة البلاغة - إسهامهم التحليل  
والذوق - اهتمامهم بالتقسيم والتعنين وصحة المقاييس والبراهين -  
سيطرة المنطق على تفكيرهم - دراسة السكاكي للاستعارة -  
أقسامها وفروعها - دراسته للتشبيه وأبوابه - مفهوم البلاغة  
قديمًا وحديثًا - درس البلاغة اليوم - البلاغة وسيلتنا في الكشف  
عن ذوق الأمة وتجاربها وخبراتها - رأى الدكتور شوقي ضيف  
في منهج السكاكي - الرد على من يشككون في منهج عبد القاهر .  
منهج عبد القاهر في تحليل النصوص :

استغلاله لما في اللغة من إمكانات - أمثلة تطبيقية توضح منهجه -  
الذوق وأهميته عند عبد القاهر - رأى لبيت وهيموم في المنهج  
اللغوي - أهم خصائص منهجه التحليل .

#### ٩ - منهج الآمدي في الموازنة : ماله وما عليه :

عوامل ازدهار النقد في القرن الرابع - الخصومة بين أبي  
تمام والبحرئى - الخصومة حول المتنبي - أهم ما ألف من كتب  
حول هذه الخصومات - منهج الناقد وطريقته في تأليف كتابه -  
أهم شروط المنهج العلمى - تتبع الخصومة بين الشاعرين في  
مظانها المختلفة - خطوط المنهج في تجويبه لهكتابه - باب  
السرقات - اختيارات أبي تمام ومحفظة - تعليق الآمدي  
عليها - ما أخذه أبو تمام عن غيره - ما ألف في سرقات أبي تمام  
نقد الآمدي لها - تحديد الآمدي لمعنى السرقة - رأى طه أبراھيم -  
اهتمام الآمدي بسرقات أبي تمام - الرد على من اتهمه بالتعصب -



صفحة

الموضوع

ما حققه من شروط المنهج العلمى فى السرقات - المأخذ التى تؤخذ عليه - عبد القاهر والسرقة الشعرية - السرقة فى النقد الحديث - رأى الدكتور مندور .

النقد التحليلى ومنهج الآمدى فيه - العوامى التى هيأت لهذا المنهج - عوامل النقد التحليلى وأدواته - الثقافة النظرية - الممارسة العملية - الذوق - تحليل الأحكام - الموازنة وقيمتها فى النقد التحليلى - نماذج من تحليل الآمدى للشعر - مقاييس النقد عنده - استفتاء الموروث والرجوع إلى القديم - حافظته ومحموله الوفير من الشعر - أثر هذا فى نقده - تفريقه بين الشعر والفلسفة - دفاعه عن عمود الشعر - اللغة لا يقاس عليها وخطر هذا على النقد .

٤١٩-٤٢٩

الذوق الأدبى ومناهج النقد

٤٢١-٤٢٦

١١ - أهم المراجع

٤٢٧-٤٤٥

١٢ - محتويات الكتاب